POŁUDNIE

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ.

WRZESIEN — ZESZYT 1



WILNO — R. 1921
WYDAWNICTWO WILEŃSKIEGO T-WA ARTYSTOW — PLASTYKOW.

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

ILUSTRACJE.

ILUSTRACJE W TEKŚCIE.

KOMITET REDAKCYJNY:
SEWERYN ODYNIEC, LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI, STOJAN STEFANOWSKI, PROF. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, STANISŁAW WOŹNICKI.

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI.*
WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: ul. Adama Mickiewicza 33, od godz. 5—6 po południu.
Rękopisów drobnych redakcja nie zwraca.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI STOW. NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO W WILNIE.
M. ARCT: W WARSZAWIE, POZNANIU, LUBLINIE, ŁODZI I LWOWIE



L. Śleńdziński (Wilno). Szkic do portretu p. Wł. Tatarkiewicza (.ys. sanguiną).

(Fot. J. Worobjew).

Z prastarego sławnego bastjonu, z polskiej baszty strażniczej, naprzekór wichurom wschodnim dźwigniętej, z Wilna wychodzimy oto na świat.

Nie cięży już na nas najstraszliwszy bo wewnętrzny przymus poświęcania wszystkich sił jednej, jedynej sprawie — zdobvwaniu wolności dla Ojczyzny.

Mamy Ją dziś — Niepodległą.

A więc z niczego nie potrzebujemy abdykować, niczego się wyrzekać.

Niemasz już pańszczyzny, ani więzień, ni klatek dla ducha, swobodny może być twórczy lot.

Nie pogrobowcami jesteśmy my—nowi, my, od dawien dawna pierwsze pokolenie wstępujące w życie bez kajdan.

Tem większa nasza odpowiedzialność, tem owocniejszą winna być praca.

Sercem zrośnięci z bohaterską i wzniosłą sztuką lat minionych bierzemy z niej nieśmiertelny, jedyny na świecie żar, potężne, buntownicze tchnienie. Wiernie przechowując w pamięci jej przykazania, wielkim tradycjom powolni, sami wszelako idziemy naprzód. Urzeka nas i nęci życia współczesnego bujność i stubarwność, zmagających się i krzyżujących prądów moc kipiąca.

Z wirów tych—z chaosu życia nowoczesnego artysta — nurek, głębin nawiedzacz i badacz wynieść musi dzieło swoje. Dzieło nie przypadkowe, jednodniowe i sieroce, ale twór dojrzały i krzepki, w błysku natchnienia poczęty a pracą męczeńską wycyzelowny i wyrzeźbiony.

W ujarzmianiu żywiołu, w opanowywaniu opornego materjału, w zmaganiu się z samym sobą hartuje się i mężnieje artysta, a dzieło jego zyskuje dźwięk pełny szlachetnego kruszcu.

Takich to twórców w Polsce oczekujemy. Prawych artystów chcemy! Artystów, którzy w codziennej, żmudnej zawziętej pracy uczą się pierzchliwe natchnienie przekuwać w kształt doskonałego piękna.

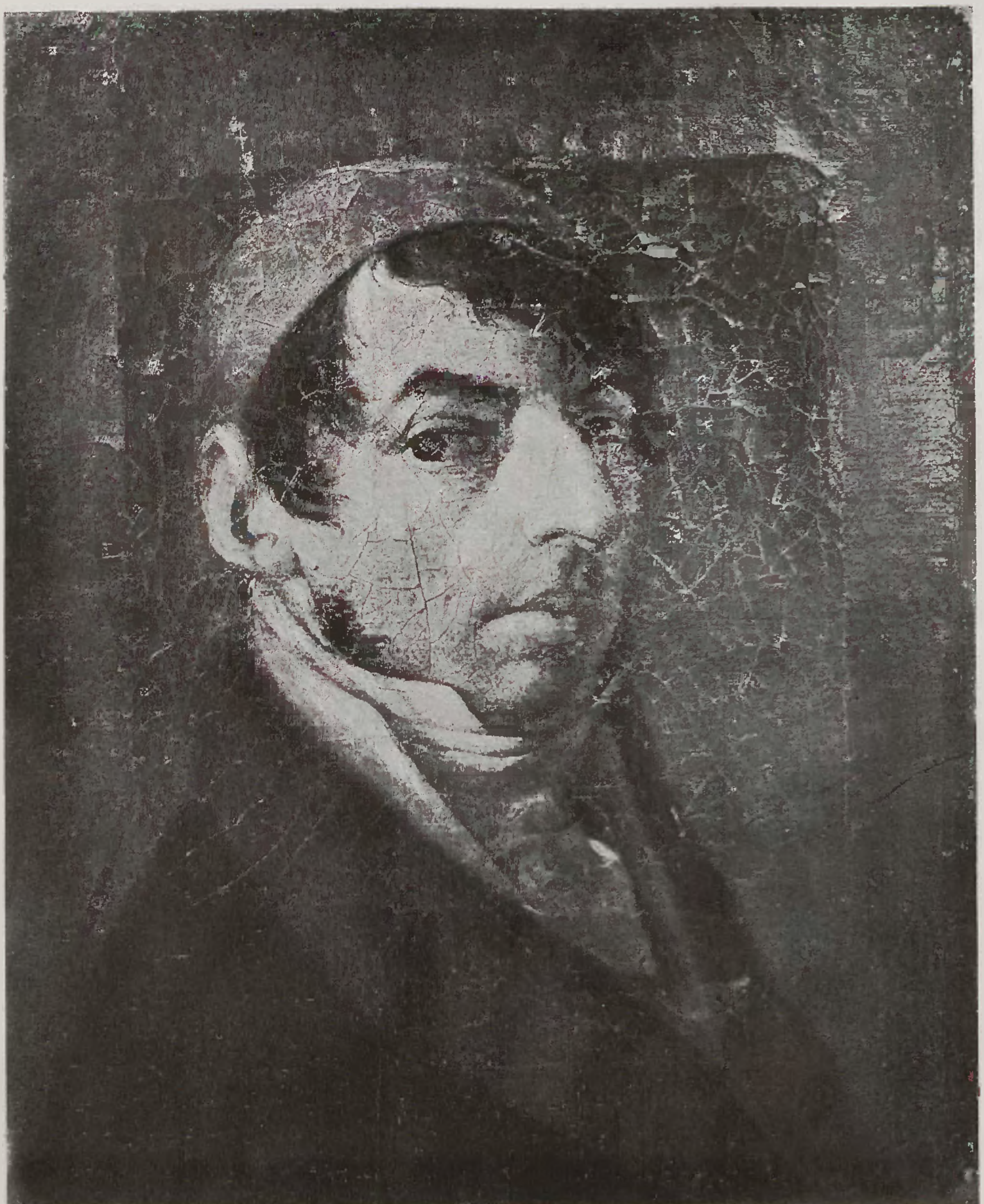
Podkreślać i podnosić więc będziemy każdy rzetelny wysiłek twórczy skądkolwiek by on pochodził, podamy dłoń wszystkim szczerym artystom bez względu na obóz i zawołanie, dopomożemy im w mozolnym trudzie uświadamiania własnej indywidualności artystycznej.

Uczynimy tak, bowiem wierzymy, że musi się skończyć dzisiejsze w sztuce bezkrólewie, że w oczach naszych odbywające się szukanie poomacku nowych szlaków lub też zamykanie się w odosobnionych celach i nabożeństwa w ciasnych kapliczkach nie zaspokoją tęsknoty dusz twórczych, że rodzi się już pragnienie zespolenia i zjednoczenia wszystkich rozbieżnych dotychczas kierunków, aby na różnych drogach osiągnięte zdobycze artystyczne stały się glebę plenną, z której wykwitnie sztuka ojczysta w renesansowej pełni i bogactwie.

A gdy to nastąpi, wówczas obwołamy Sztuki Polskiej—„POŁUDNIE“.



L. Śleńdziński (Wilno). *Szkic do portretu (rys. sanguiną).*
(Fot. J. Worobjew).



Rustem. *Autoportret (obr. olejny).*

(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół nauk w Wilnie)
(Fot. J. Worobjew).

O WILEŃSKIEJ SZKOLE MALARSTWA.

(Rzecz wygłoszona na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, w czerwcu 1921 r.).

Władysław Tatarkiewicz.

STANISŁAW August, mimo wieloletnie zabiegi, nie mógł doprowadzić do utworzenia polskiej akademji sztuk pięknych. Ale przygotował grunt odpowiedni, stworzył usposobienie tak sprzyjające rzeczom artystycznym, że gdy za jego rządów w wszechnicy Wileńskiej przeprowadzano reformy, uważano za rzecz zupełnie naturalną ufundowanie specjalnych katedr sztuk pięknych.

Za przykładem Wilna poszły potem inne wyższe uczelnie polskie. Gdy w 20 lat później zakładano uniwersytet w Warszawie, uwzględniono za przykładem Wilna w programie nauk sztuki plastyczne i utworzono nawet specjalny Wydział sztuk pięknych; a w tym samym roku 1818-ym wszechnica Krakowska wprowadziła nauczanie sztuki. Tak tedy nauczanie sztuki przed stu laty odbywało się we wszystkich uniwersytetach polskich; była to ich odrębność wobec uniwersytetów innych krajów.

Z uniwersyteckich uczelni sztuk pięknych, wileńska była nietylko pierwszą w porządku założenia, ale i pierwszą pod względem znaczenia i wyników. „Najstarszym co do wieku, a najbogatszym w profesorów, a zwłaszcza w uczniów był wydział sztuk pięknych przy uniwersytecie wileńskim“ — pisze historyk malarstwa polskiego.

Wilno zresztą nie posiadało odrębnego wydziału sztuk pięknych, miało tylko szereg oddzielnych katedr: architektury, rzeźby, malarstwa, sztycharstwa, rysunku. Katedry te należały nawet do różnych wydziałów. Wśród nich ze wszechmiar, a zwłaszcza ze względu na zainteresowanie, jakie budziła, na ilość garnących się do niej studentów i — jak powszechna opinja głosi — na talenty profesorów, pierwsze miejsce zajmowała szkoła malarstwa.

„Powagi, wzięcia, rozgłosu niebywałego“ nadał szkole jej profesor malarstwa Smuglewicz, dzięki któremu „była ona rzeczywiście w całej Polsce uważana za jedyną wielką przystań sztuki”. To przekonanie o szkole

wileńskiej przechowało się po dziś dzień, łączone zresztą nietylko z postacią Smuglewicza, ale i jego następcy, Rustema.

Malarstwo, administracyjnie biorąc, nie tworzyło oddzielnej szkoły, ani nawet oddzielnej części szkoły. Jednakże, dzięki temu, że posiadało własnego profesora, własnych uczniów, swoją salę i swój porządek zajęć, nazywało się ją potocznie i nazywa „wileńską szkołą malarstwa". Wydała ona cały zastęp artystów, i o tym zastępie mówi się także, jako o „wileńskiej szkole malarstwa". Będziemy korzystać z tej dogodnej wieloznaczności, która pozwala jednem mianem objąć i samą szkołę i artystów, którzy z niej wyszli.

O wileńskiej szkole malarskiej ma tu być wydany sąd ogólny. Dla wydania sądu po upływie stulecia, największą pomocą jest świadectwo ludzi, którzy byli bezpośrednimi uczestnikami szkoły, którzy widzieli, jak uczono w szkole i jak pracowano po wyjściu z niej. Pomyślnym zbiegiem okoliczności istnieje pod dostatkiem tych świadectw bezpośrednich. Uczniowie szkoły chętnie imali się pióra. Możemy oprzeć się na tem, jak szkołę opisali i osądzili Szemesz, Smokowski, Czarnowski, co o niej pisał „Tygodnik Wileński" (1820), „Dziennik Wileński" (1820), „Wizerunki i roztrząsania naukowe" (1838), „Ateneum" Kraszewskiego (1842, 1844, 1845, 1847) i in. Te źródła wystarczą dla zrozumienia i ocenienia szkoły. Zarówno co do faktów i jak i co do ocen całkowicie ograniczymy się w niniejszem do tego, co podają zeznania uczestników i świadków zestawimy tylko te fakty i oceny w jeden obraz.

* * *

Jako pierwszy profesor malarstwa powołany został do Wilna artysta najsławniejszy wśród tych, którzy wówczas nosili polskie nazwiska: Franciszek Smuglewicz.

Smuglewicz w r. 1798 przybył do Wilna. W prospekcie na r. 1799 podał swój program. Zapowiedział, że będzie przestrzegać proporcji, fundamentu całej nauki malarstwa i rysunku. Nietylko będzie trzymać się naśladowania natury, ale też okaże, że malarz wydać powinien jaknajżywiej jej piękność i rozmaitość. Dlatego też wyznaczy kopjowanie z kopersztychów. Ci zaś, którzy już bardziej postąpili, będą rysować z gipsów, a następnie z naturalnych modelów. Będzie utwierdzać praktykę teorją. Kto się w innych naukach mało uczył, ten wielkim malarzem nie będzie, bowiem wszystkie nauki mają związek między sobą. Znajomość historyczna i obyczajów potrzebną jest malarzowi. Wynajdywanie, porządek,

dokładność, skład wyobrażeń i onych związek i stosunek wspólny jest malarzowi z literatem.

Program ten powtarzał i w następnych latach, silniej jeszcze zaznaczając jego punkty. Zapowiadał, że będzie podawać różne kompozycji prawidła, które praktyka zastosuje i wzmocni, że będzie przestrzegać dobrego układu, porządku i jasności w wyobraźni; że pokaże uczniom, jaka zachodzi różnica pomiędzy wydoskonaloną a niewydoskonaloną naturą, czyli między pomieszaniem wad a wyborem piękności.

Trudno o bardziej wyraźny program artysty-pedagoga. To nietylko program, ale i wyznanie wiary akademika racjonalisty, który zna piękno doskonalsze od natury i zna prawidła do wytwarzania tego piękna. Cały się maluje w tem Smuglewicz, jakim go z jego własnych znamy utworów. Chce oprzeć praktykę na niezmiennych prawach teorji, dać wzorowy ład i jasność wyobraźni, i temi środkami rozwiązywać wielkie zadania literackiego i historycznego malarstwa. Można się na te rzeczy nie pisać, ale trzeba przyznać, że były to idee.

Inna rzecz, czy idee te były na miejscu w Wilnie u progu XIX wieku i czy artysta, które je głosił, był dla wileńskiej akademji odpowiednim nauczycielem. Idee, które głosił Smuglewicz, wyrosły na Zachodzie, a wyrastały tam powoli, zanim zamieszkały w akademjach. Na świeżej glebie polskich kresów nazbyt były one dalekie od życia i żywego piekna tej ziemi. Tu kultura artystyczna nie miała za sobą licznych etapów w rozwoju patrzenia i tworzenia, przez które przeszła sztuka Zachodu, zanim doszła do klasycznych ideałów. Nie wiązały się tedy z polską rzeczywistością, nie wyrastały z tego, co dookoła widziały oczy. A jeśli miała powstać własna polska sztuka, to trzeba było najpierw polską rzeczywistość obejrzeć oczami artysty i środkami artysty opanować. To opanowywanie właśnie rozpoczynało się wówczas pod przypadkowym, ale błogosławionym wpływem francuskiego przybysza, Norblina, który zainteresował się polską rzeczywistością i nauczył garść młodych Polaków, co się do malowania rwała, rzeczywistość tę obserwować i odtwarzać. I Smuglewicz nie był obcy tej artystycznej potrzebie: robił co mógł, malował polskie sceny ludowe i historyczne, jednakże dawał tylko rodzime tematy, nie umiał dać „rodzimej barwy". Wobec rzeczywistości, będącej „pomieszaniem wad", wielbiciel doskonałego piękna i posiadacz wiecznych prawideł piękna był bezradny.

Więcej zastrzeżeń niż program wileńskiego profesora wywołuje wykonanie programu. Jest mianowicie rzeczą bardzo wątpliwą, czy Smugle-

wicz zapowiedziany program wykonywał. Istniała rażąca dysproporcja między wielkiemi celami, a miernemi środkami, jakiemi w Wilnie rozporządzał. Gipsów przez dłuższy czas nie posiadał, „naturalnego” modela dla rozpowszechnionego uprzedzenia trudno było naówczas znaleźć, i ostatecznie kończyło się na kopjowaniu z kopersztychów. A przytem był Smuglewicz stworzony bardziej na artystę niż na nauczyciela. Wilno dawało mu jako malarzowi cały ogrom zadań; potrzeby artystyczne w mieście były duże, ruch budowlany — znaczny, a wznoszonym naówczas gmachom wileńskim, potrzebującym malarskiej ozdoby, odpowiadała jaknajlepiej wielka maniera Smuglewicza. Ostatecznie było tak, że rzadko zaglądał do szkoły.

Praca jego w uniwersytecie nie trwała nawet lat dziesięciu. Umierając w roku 1807 zostawił jednak kilku poduczonych uczniów. Jednego z nich, Gaspara Borowskiego, przejął swoją manierą i pchnął do historycznego malarstwa. Ale inni daleko odbiegli od mistrza: Franciszek Pelikan, choć Smuglewicz chciał zeń zrobić historyka, wyrobił się na minjaturzystę, Bielkiewicz „trzymał się więcej natury”, Januszkiewicz wyspecjalizował się na kopistę i restauratora obrazów. Poszli swojemi drogami i niewiele pozostało w Wilnie śladów smuglewiczowskiej nauki. Nie zostało tembardziej, że następca Smuglewicza poprowadził szkołę w zupełnie innym kierunku. Ze śmiercią Smuglewicza kończy się jeden i następuje drugi okres wileńskiej szkoły malarstwa. Kierunek szkoły w jej drugim okresie był tak dalece odmiennym od pierwszego, że nowi uczniowie nawet zrozumienia dla sztuki Smuglewicza nie mieli. Jeden z tych nowych uczniów, Smokowski, który może być uważany za literackiego przedstawiciela szkoły, pisał: „Dziwną, zaiste, jest rzeczą, że Smuglewicz jeszcze i za życia olbrzymią cieszył się sławą, lubo, zaprawdę, nie można odgadnąć, co w jego robotach na nią zasługiwało“.

* * *

Po śmierci Smuglewicza uczył w wileńskiej szkole tylko Jan Rustem, który niegdyś razem ze Smuglewiczem, jako adjunkt przy katedrze malarstwa, przybył był do Wilna. Po śmierci profesora prowadził wykłady, narazie według programu poprzednika, bez nominacji na katedrę. Dopiero w 1811 r. został profesorem nadzwyczajnym, ale tylko rysunków, i zaledwie 19 listopada 1819 r. minister wyznań i oświecenia zatwierdził go na katedrę malarstwa. Katedra ta wakowała więc od śmierci Smuglewicza przez lat przeszło 12, a zatem bez mała przez połowę istnienia wileńskiej szkoły



Smuglewicz. Portret P. Granowskiej (obraz olejny)
(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie).
(Fot. J. Worobjew).

sztuk pięknych. W r. 1821 Rustem został profesorem zwyczajnym i na tem stanowisku pozostał do zamknięcia uniwersytetu, choć od roku 1826 był już emerytem. Obok niego nikt w Wilnie ani rysunków, ani malarstwa nie wykładał. W tym drugim, dłuższym okresie szkoły on sam jeden uczył malarstwa w uniwersytecie wileńskim; poza nim było tylko kilku adjunktów rekrutowanych z pośród uczniów. Był na stanowisku w latach największego rozwoju wszechnicy; wypadło mu odegrać główną rolę w dziejach wileńskiej szkoły malarskiej.

Rustemowi gorliwości nie brakło. Od chwili gdy został nadzwyczajnym profesorem wprowadził reformę i powiększył ilość godzin nauczania. Najważniejsza praca odbywała się wieczorami od godziny 5-ej po południu;

wtedy uczniowie schodzili się na rysunki do dużej sali drugiego piętra w środkowym korpusie uniwersyteckiego gmachu. Tam codzień dwie godziny od 5—7-ej Rustem spędzał z uczniami rysującymi przy lampie, ucząc ich świateł, cieniów i świateł odbitych, na które zwracał specjalną uwagę, bo uważał je za jedyny środek oddania wypukłości. Pozatem, we dnie uczył konturowania z „estampów” i biustów. Otworzył dla uczniów własną pracownię. Zachodził nawet do własnych ich mieszkań, gdy malowali u siebie.

Natomiast zakres nauczania był ograniczony. Ze sprzecznych w tym względzie zeznań uczniów Rustema należy wnioskować, że model żywy pojawiał się w sali rysunkowej, ale rzadko. W nauczaniu Rustema o perspektywie nie było mowy. W studjach anatomicznych uczniowie byli pozostawieni sobie. Najwięcej malowało się u Rustema według rzeźb, oraz kopjowało się obrazy i kopersztychy. Przytem miał mistrz szczególny pogląd na kopjowanie: „Uczył się na sztychach znakomitych artystów, przerysowywał je i mógł z pamięci kapitalne obrazy każdego z nich skreślić. Tak wprawny mógł w najkrótszym czasie każdy zadany sobie temat najpiękniej ułożyć i narysować”.

Musiał być nadzwyczaj miłą i charakterystyczną osobistością ten spolszczony Turek, co z Konstantynopola zawędrował do Wilna, by tu uczyć sztuki. Jego sympatyczna postać należy nieodłącznie do starego Wilna, i widzi się go jeżdżącego po mieście na bułanym koniu, grającego w bilard w „Polskiej Kawie“, lub chodzącego po sali rysunkowej w tureckim fezie, poprawiającego rysunki i dającego rady młodym rysownikom, poufałego i baraszkującego, poczciwego i łagodnego, ulubionego przez uczniów. Musiał być niesłychanie charakterystyczny w wyglądzie i miły w usposobieniu: o tej zewnętrznej i moralnej stronie jego osobistości mają współcześni sprawozdawcy najwięcej do powiedzenia. Mówią też o jego umysłowości, że był oczytany i wykształcony, Smokowski pisze że „miał znacznie rozprzestrzenione władze umysłowe“ i „zimną krew wytrawnego erudyty“. Mniej mają do powiedzenia o nim, jako o osobistości artystycznej.

Owszem, chwalono go, że „do wynalezienia i kompozycji wziął sobie za przewodników Rafaela i Rubensa“, „z ich utworów czerpał zasady prawdy, gruntowności i patetyczności“, ale jest to pochwała bardzo fantazyjna: nic a nic z Rubensa czy Rafaela nie przejawiało się w jego utworach czy nauczaniu. Z dużem zdziwieniem czytamy w pośmiertnej pochwale Rustema, że „są nawet niektóre rysunkowe roboty jego tak pięknie inwentowane, że najbieglejsi znawcy poczytywali je za kopje z Ra-



Rustem. *Portret zbiorowy (obr. olejny).*

(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego).
(Fot. J. Worobjew).



Smuglewicz. *Chrystus przed Piłatem (obr. olejny).*

(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie).
(Fot. J. Worobjew).

faela". Gdy patrzy się na jego obrazki, Rafael nie przychodzi do głowy; prędzej można domyślić się, że Bacciarelli i Norblin uczyli go niegdyś. Bo Rustem faktycznie zaczynał kiedyś swą drogę artystyczną w Wilnie od portretów Tyzenhauzowskiej rodziny, dworskich i strojnych, jak portrety Bacciarellego. Ale niebawem opuściła go Bacciarellowska strojność i zostało więcej tego, czego się u Norblina był napatrzył: została norblinowska ciekawość do otaczających go zjawisk, ludzi i rzeczy, do drobnych charakterystycznych obserwacij, oddawanych najlepiej w szkicu, prosto z natury, bez zabiegów kompozycyjnych. Ale jest jednakże i różnica między Rustemem a Norblinem: Norblin był w tych rzeczach pionerem, Rustem wykonawcą; co więcej, Rustema szkice zostawały przypadkowemi fragmentami, podczas gdy w szkicach Norblina był system, dawały one panoramę polskiego życia; Norblin nawet w tych szkicach zachował smak Francuza i XVIII wieku, — Rustem był artystą nierównym i nie zawsze w jego drobiazgach, małych akwafortach i rysunkach, „cartes barbouillées" można doszukać się smaku. Małe portreciki $1/5$ — $1/6$ naturalnej wielkości, które stanowią większość produkcji Rustema w późniejszych jego latach, niezbyt są ponętne; a niewiele lepsze są pejzażyki à la gouache „do których ani umyła się natura", jak drwili jego uczniowie.

Miał wprawdzie Rustem gorących wielbicieli w swojem otoczeniu. Ci bronili prac jego, tłumaczyli, że nie używał barw świetnych, bo w pracach, jak w życiu, był skromnym, bo chodziło mu nie o farby lecz o duszę. Ale i ci widzieli słabe strony swego mistrza. Nawet Smokowski w swym pośmiertnym panegiryku na cześć Rustema przyznaje, że „pod względem rysunku Rustem nie był szczęśliwy", nie miał ani „stylu", ani „poprawności", że „w małych jego utworach można widzieć kość skrzywioną, w stawie zwichniętą, lub też dla domniemanej gracji rękę albo nogę dyzlokowaną", a „w większych jego robotach błąd ten jeszcze wyraźniejszym się okazywał" i „na figurach wymiaru znaczniejszego nie mógł się on ustrzec grubszego kalectwa"; że „szczegóły miał zwyczaj po większej części zaniedbywać"; że „ufny zapewne w zamożną pamięć swoją, nie chciał się radzić natury"; że, wreszcie, wszędzie w pracach jego „niedostatek szkoły czuć się dawał".

Ogólny sąd o tym kierowniku wileńskiej szkoły nie może być wątpliwy. Był to artysta o ograniczonym talencie. Nie miał braków Smuglewicza, ale miał braki wprost przeciwne. Brakło mu nadewszystko tej wyraźnej idei w sztuce i w nauczaniu, którą miał jego poprzednik. I nie młody już był, gdy w szkole studja były w pełni. Miał lat 70 przed ro-



Nieznany uczeń Wil. Szkoły Mal. Kompozycja (rys. tuszem).
(Ze zbiorów L. Uzięboły).
(Fot. J. Worobjew).

kiem 1830; był na dobre przestarzały w swych pojęciach o sztuce i w metodach, których nauczył się w XVIII stuleciu i których od tego czasu nie rewidował. W oczach inteligentniejszych i śmielszych uczniów nie był artystyczną powagą, był spóźnionym reprezentantem XVIII wieku.

Osobistość kierownika odbiła się na charakterze szkoły. Trwała i działała. Ale metody jej były na owe już czasy przestarzałe. Nie było w niej wyraźnych idei artystycznych i aspiracji do stworzenia rzeczy nowych, nie było żadnej „młodej sztuki", która istnieć musi w każdej prosperującej szkole. Mało kto w tej szkole malarstwa — jak świadczy jeden z jego uczniów — myślał o tem, by zostać artystą. Niekorzystnie jest dla ówczesnych uczniów szkoły, gdy się ich porównywa z innymi studentami wileńskimi, zwłaszcza z młodzieżą literacką, co się kształciła naówczas w Wilnie.

Większość wychowańców szkoły malarskiej nie miała łączności z resztą uniwersytetu. Szkoła zamknęła się w sobie. To, na co Smuglewicz, zresztą głównie w programie, kładł szczególny nacisk — obcowanie różnych nauk

w uniwersytecie, korzystanie artystów z nauk — to zostało zatracone. Malarze prawie nie chodzili na wykłady uniwersyteckie. A w uniwersytecie wileńskim działy się naówczas wielkie rzeczy, pomysły nowe toczyły walkę ze starożytnością, walczono o to, że „wszystko swoje ma być treścią uczucia poetyckiego". Żadna iskra z tych walk naukowych i poetyckich nie zaleciała w ściany sali rysunkowej. I nie dlatego, aby tu walczono o inne, specjalnie plastyczne wartości; tu o nic nie walczono. Nawet Wańkowicz mimo przyjaźni z tymi, co torowali poezji nowe drogi, nie przejął się ich nowemi ideami. Szkoła malarstwa nie miała łączności z uniwersytetem, którego była częścią.

Nietylko nie miała łączności z ośrodkiem naukowym, nie miała jej także z innymi ośrodkami sztuki. A był to czas wielkich w sztuce przeobrażeń. W plastyce europejskiej także toczyła się walka romantyków z klasykami. We Francji malował Ingres i Gericault, Delacroix zaczynał swą działalność. W Polsce klasycy byli górą; był między nimi Antoni Brodowski, artysta dużego talentu i europejskiej kultury. W wileńskiej szkole nie liczono się z tem, co się działo w Paryżu czy w Warszawie. Był to artystyczny partykularz. Głównie kopjowano tu rzeczy z zeszłego stulecia, ale i kopjować nie było co. Uczniom brakło wybitniejszych wzorów, Było tylko w szkole trochę obrazów z daru Chreptowicza; potem ks. Adam Czartoryski na wniesienie Rustema i Saundersa, profesora sztycharstwa, sprowadził kilkadziesiąt figur gipsowych i ofiarował swą kolekcję „estampów". Raport delegowanych w r. 1812 do zwiedzania szkoły znalazł w niej 45 figur gipsowych, 8 obrazów olejnych i 1104 sztychy. Saunders w swym raporcie z 1816 r. jaknajgorzej odzywa się o wileńskim gabinecie rycin. Jeszcze gorzej było z obrazami; trzeba było szukać wzorów na mieście, a o dobre obrazy trudno było wogóle w Wilnie. Nie znajdując lepszych, uczniowie ciągle kopjowali obrazy znajdujące się w szkole, najwięcej obrazki samego profesora, a także starszych wychowańców szkoły, np. Damela. To była zbyt skąpa strawa dla młodych artystów. Wilno, bogate w piękną architekturę i sprzęty po domach, w dzieła sztuki malarskiej było raczej ubogie. Obrazy Smuglewicza nie dorównywały swym poziomem gmachom Gucewicza, których ściany zdobiły. Dawniejszych malowideł było trochę po kościołach, ale niewiele i nie wybitnych.

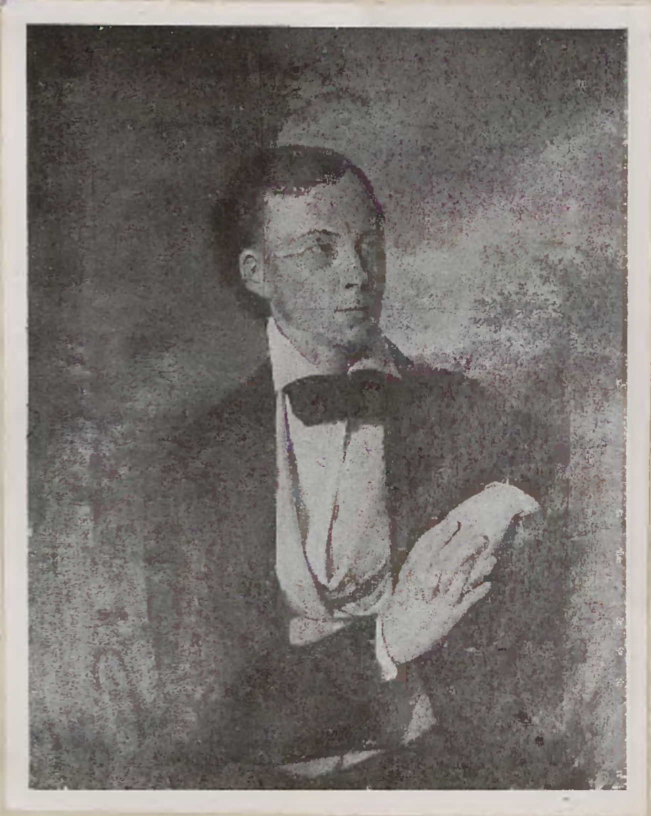
Stwierdzić trzeba, że i z kulturą własnego miasta szkoła malarstwa niewiele miała łączności. Wilno z początku XIX wieku było miastem uniwersyteckiem, w tem specjalnem tych słów znaczeniu, że uniwersytet był pierwszą, najważniejszą rzeczą w mieście, obchodzącą nietylko profesorów

i słuchaczów, ale i cały ogół. W tem zainteresowaniu sprawami uniwersyteckiemi nie najpośledniejsze miejsce zajmowały katedry sztuk pięknych. Śledzono uważnie za niemi i czekano na postępy. Wiedziano już o tym i owym uczniu szkoły, który się pracami swemi wyróżnił, o Damelu i Januszkiewiczu, Bielkiewiczu i Borowskim. Aż wreszcie w r. 1820 postępy uczniów zostały na większą skalę na specjalnej wystawie reprezentowane publiczności.

Była to jedna z pierwszych wystaw sztuki w Polsce, bo wystawy powstały tu dopiero w związku z uniwersyteckiemi szkołami sztuki. W Wilnie była to zapewne pierwsza. Była ewenementem dnia; pisma pisały o niej jako o fakcie doniosłym. Ale gdy, znalazłszy się w parterowej, sklepionej sali uniwersytetu, zdobnej w smuglewiczowską „Minerwę i Muzy", zobaczono tam tylko szereg niezbyt udolnych kopji z paru znajdujących się w Wilnie malowideł lub kopersztychów, rozczarowano się do wystawy i do — szkoły.

Można sobie dość dobrze przedstawić, jaką była ta wystawa, na zasadzie spisu wystawionych wówczas prac. Ilościowo uboga nie była: dwudziestu pięciu wychowańców szkoły wystawiło 136 utworów. Wystawili Marcin Januszkiewicz, Jędrzej Walinowicz, Walenty Wańkowicz, Maciej Przybylski, Polikarp Joteyko, Wincenty Smokowski, Jan Szołma, Adolf Guderlej, Bogumił Kisling, Wincenty Sławecki, Kanuty Rusiecki, dwaj Raczyńscy, Karol i Aleksander, Dominik Kułakowski, Jerzy Werecki, Michał Kulesza, Michał Weyssenhoff, Kazimierz Kowalewski, Zygmunt Grunert, Ignacy Klukowski, Józef Gonzal, Ksawery Czaban, Stanisław Chomiński. Ale wystawione przez nich utwory, już ze względu na ich charakter i temat, nie wzbudzają dziś, ani nie wzbudzały naówczas zaciekawienia. Przeważnie były to kopje: z Rustema i Damela, z Czechowicza, Lampiego i Bacciarellego, a potem z Rubensa, Rembrandta, Rafaela, Carraciego, Ribeiry, Potera, Verneta i innych mniej i znacznie mniej znanych i wybitnych. Kopje obcych artystów nie były nawet kopjami z oryginałów, lecz kopjami z kopij lub z kopersztychów. Po za kopjami były nieliczne tylko utwory oryginalne, przeważnie szkice rysunkowe i parę większych kompozycji na zadany przez Groddka konkursowy temat „Filoktet i Neoptolem".

Wrażenie z wystawy nie było dobre. Z pism „Dziennik Wileński" jeszcze najżyczliwiej potraktował to „pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w cesarskim uniwersytecie wileńskim", tłumacząc, że „wystawa nie jest dla tego, by sąd swój i wyrok dawać mieli, lecz jedynie, by zwrócić uwagę ludzi oświeconych na potrzebę zachęcenia zdatnych młodzień-



Damel. Portret Syrokomli (obraz olejny).
(Ze zbiorów T-wa Przyjac. Nauk w Wilnie).
(Fot. Worobjew).

ców". Ale „Tygodnik Wileński" w uwagach nad powyższym artykułem „Dziennika" zajął surowsze stanowisko. Wyjaśniwszy, „co potrzebne jest do sądzenia" w dziełach sztuki, poddał krytyce oryginalne wystawione prace; mówiąc o nich z całą życzliwością, nie zostawił na nich suchej nitki, krytykował każdy muskuł, kość, proporcje nosa, czoła, ust, ud, nóg, szyi, korpusów, krytykował cienie, gesty, pozy, wyrazy twarzy, twierdził, że żadna z figur nie wyraża tego, co wyrażać powinna. A jednak były między wystawiającymi najlepsze siły szkoły: Walenty Wańkowicz, Kanuty Rusiecki.

Po tej wystawie zainteresowanie szkołą ustało. Choć wystawy prac uczniów odbywały się dalej — co dwa lata w maju i w czerwcu w auli

uniwersyteckiej — i choć zdarzały się na nich prace lepsze, choć przysyłali na nie obrazy nawet i uczniowie, co ukończyli szkołę i zagranicą pracowali dalej (np. Kanuty Rusiecki z Rzymu), ale publiczność przyjmowała te wystawy już z obojętnością.

Tem Wilno wydało sąd o swej szkole malarstwa i wypowiedziało się o swym do niej stosunku; dało wyraźnie do zrozumienia, że nie stoi ona na poziomie artystycznej kultury miasta. Nie znaczy to oczywiście, iżby kto w mieście poza szkołą umiał malować lepiej niż uczniowie Rustema. Ale znaczy, że inteligentniejsze, rzeczami umysłowemi i artystycznemi interesujące się sfery miasta znały sztukę o wyższym poziomie i umiały się na tym wyższym poziomie poznać. Wilno, mające wielkie artystyczne pamiątki, Wilno, w którem świeżo wzniesione zostały monumentalne gmachy Knakfussa i Gucewicza, któremu fabryki litewskie dostarczały najlepszej w Rzeczypospolitej porcelany i szkieł, najszlachetniejszych dywanów i jedwabnych tkanin, któremu stolarze wykonywali w epoce empire'u meble z mahoniu i czeczotki piękniejsze może, niż gdziekolwiek w Rzeczypospolitej, Wilno, mające takie ulice i takie wnętrza, mogło nie zadowolić się takiem malarstwem, jakie mu reprezentowała jego własna szkoła

*
* *

Alfred Romer, który nie był już wychowańcem szkoły wileńskiej, ale przechowywał jej tradycję, napisał o niej (łącząc ją w jednym sądzie ze szkołą krakowską i warszawską): „Nie przyniosły one tej korzyści, bo brakło w nich rozumnych i utalentowanych przewodników, przeszkodziło ubóstwo środków, ale przedewszystkiem zupełnie brak systemu w nauczaniu i posługiwanie się zastarzałemi na swój czas pojęciami nauki". („Do dziejów Wileńskiej Szkoły Sztuk Pięknych" w Sprawozdaniach Komisji do bad. Hist. szt. w Polsce, t. V str. XIV). Braki szkoły wyjawione są trafnie przez Romera, ale nietrafne jest, iżby nie przyniosła korzyści. Szkoła wileńską miała liczne niedobory; ale to nie znaczy, iżby była bez zasługi. Tylko należy określić na czem polegała ta zasługa. Jest ona innego porządku, niż się naogół mniema.

Trzeba odróżniać dwa różne sądy o artyście: sąd o bezwzględnej artystycznej wartości wykonanego przezeń dzieła i sąd o zasłudze kulturalnej, jaką swem działaniem i dziełem zdobył. Sąd o tem, czy uczelnia wydała mistrzów i sąd o tem, czy podniosła poziom kultury w Kraju. Nieraz ci, których dzieła nie mają bynajmniej najwyższej miary artystycznej, mają najwyższą zasługę kulturalną. Oni nieraz najlepiej konserwują



Rustem. *Portret p. Szumskiej (obr. olejny).*
(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego).
(Fot. J. Worobjew).



Rustem. *Portret p. Szumskiego (obr. olejny).*
(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego).
(Fot. J. Worobjew).

tradycję i przygotowują teren dla nowych twórców; ich dzieło, bardziej przystępne, lepiej się rozchodzi wśród ogółu.

W sądzie, jaki zazwyczaj bywa wydawany o Rustemie i jego wileńskich uczniach, bywają mieszane te dwa rodzaje sądów. Z ludzi o dużej kulturalnej zasłudze robi się wielkich twórców. I złą im się przez to wyświadcza przysługę: tworzy się legendę tam, gdzie jest czcigodna rzeczywistość. Własna ich epoka kochała wileńskich studentów malarstwa, ale patrzyła na nich trzeźwo; legendę utworzył dopiero późniejszy czas. Legenda łatwo mogła się utrzymać, bo dzieła Rustema i jego uczniów były mało znane, porozpraszane po zakątkach Litwy, a gdy się je widziało w staroświeckim pokoju, wśród starych mebli i pamiątek, to urok miejsca przemawiał za nie. Straciły, gdy się znalazły w wileńskiej galerji, straciły więcej jeszcze, gdy je wystawiono w Warszawie.

Natomiast wielka kulturalna zasługa wileńskiej szkoły nie ulega wątpliwości. Jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że wielu z licznego zastępu słuchaczów wileńskiej szkoły malarskiej nie byłoby się poświęciło sztuce, gdyby szkoły na miejscu, na Litwie nie było. Niejednemu warunki nie byłyby pozwoliły jechać zagranicę, czy choćby do Korony na naukę; zwłaszcza, że większa część słuchaczów pochodziła z gminu. Ale także niejeden z wileńskich malarzy nie byłby się poświęcił sztuce, gdyby nie wielka zdolność przyciągania i zachęcenia, którą posiadał Rustem. Pod tym względem wileński profesor nie może być ceniony dość wysoko.

Niektórzy słuchacze, którym pozwoliły środki osobiste lub których talent znalazł opiekunów, mogli po skończeniu studjów po dalszą naukę wybrać się za granicę. Inni poprzestali na nauce szkoły i zostali w kraju, stosując w skromnym, ale w pożytecznym zakresie tę naukę, trochę jako artyści, więcej jako nauczyciele, trochę w Wilnie, więcej po różnych zapadłych litewskich powiatach. Z tych, którzy wyjechali za granicę, nie wszystkim wyjazd dał oczekiwane dla sztuki ojczystej owoce. Wielu nie powróciło do kraju. Tytus Byczkowski z Mińska, który celował w rodzajowem malarstwie i dzięki ciężkiej pracy mógł wyjechać za granicę, zabił się na Lido. Miszewski, zabił się spadłszy ze skał w Subiaco. Łukasiewicz umarł w Monachjum. Karczewski, pejzażysta, nie wrócił z Włoch. Klukowski, wyemigrowawszy po r. 31 do Paryża, tam zmarł. Trojanowski, który w Wilnie poza szkołą się kształcił u Rustema i zapowiadał duży talent i specjalne zamiłowanie do historycznego malarstwa, był na studjach w Paryżu i w Rzymie, ale potem nie dał znaku życia.

Natomiast wrócił z Paryża, dokąd jeździł jako stypendysta uniwersytetu, Wincenty Smokowski, Rusiecki wrócił z Rzymu. Wańkowicz wrócił z Petersburga, jako laureat Akademji, by potem znów na Zachód wyjechać.

Z tych, co zostali w kraju, kilku zapragnęło szukać szczęścia w stolicy i faktycznie osiągnęło tam skromne stanowiska artystyczne. Józef Głowacki i Lizander byli dekoratorami teatru w Warszawie. Łukaszewicz wyspecjalizował się jako rysownik mundurów wojskowych dla W. Ks. Konstantego: akwarele jego do ostatnich czasów zdobiły gabinet Księcia w Belwederze. Kasprzycki Wincenty swemi widokami podwarszawskich miejscowości uzyskał sobie pewne wzięcie, większe może niż nań te widoki zasługiwały.

Największa część wychowańców szkoły została wszakże na rodzinnej Litwie, w różnych jej miejscowościach, przeważnie jako nauczyciele rysunków po szkołach. Damel, jeden z najpoważniejszych wychowańców szkoły, osiadł w największym po Wilnie ośrodku, w Mińsku, i tam pracował jako portrecista. G. Borowski, który jeszcze pod Smuglewiczem się kształcił, osiadł w Kownie, a potem w Białymstoku, gdzie przy pracy zarobkowej spory pono talent zatracił. Fr. Pelikan, inny uczeń Smuglewicza, umarł jako nauczyciel rysunku w prywatnym domu na wsi. •Bielkiewicz, też jeszcze z epoki Smuglewicza, osiadł na Ukrainie Brzuszkiewicz był nauczycielem gimnazjalnym w Winnicy Guderlej nauczycielem w Krożach, Szołma najprzód w Krożach, a potem w Mozyrzu, Lebioda w Białejcerkwi, któryś inny z uczniów szkoły wileńskiej — w Swisłoczy, Kowalewski też gdzieś w prowincjonalnem mieście. Hesse, portrecista, osiadł w Słucku. Ci na głuchej nieraz prowincji osiadli i tam uczący wychowańcy szkoły wileńskiej są mocnem świadectwem jej kulturalnej zasługi.

W samem Wilnie kilku dawnych uczni szkoły utrzymywało się z dawania lekcji rysunków: Wincenty Dmochowski, Kanuty Rusiecki, Przybylski, Walinowicz. Inni pracowali tu w zakresie grafiki, korzystając z tego, czego się nauczyli pod Saundersem. Jeden z uczniów szkoły, Oziębłowski założył zakład artystycznej litografji. Tylko dzięki dawnym uczniom Rustema możliwe było wydawnictwo tej miary co „Album Wileńskie". W wydawnictwie tem Wilczyński ześrodkował poczynania artystyczne ówczesnego Wilna: pracowali dlań portreciści i pejzażyści, malarze historyczni i rodzajowi, rysownicy i graficy. Wydawnictwo to jest najwyższą miarą artystyczną wileńskiej szkoły sztuk pięknych.

To są wyniki najważniejsze; jednakże ani pracą pedagogiczną

ani udziałem w świetnem wydawnictwie graficznem nie wyczerpuje się zasługa szkoły. Choć poziom jej malarstwa naogół nie był wysoki, to jednakże poszczególne jej utwory mają rzeczywistą wartość artystyczną. Wańkowicz, odkąd w r. 1818 pojawił się w Wilnie w szkole, wzbudził przekonanie o wyższości swego talentu. Talent Damela też ma wyrobioną opinję. Gdy ogląda się galerję Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, która stosunkowo posiada najwięcej obrazów szkoły wileńskiej i widzi tam portret własny Kanuta Rusieckiego lub portret Syrokomli przez Szemesza, to widzi się, że i ci artyści byli zdolni do dzieł wyższej miary. Gdy przegląda się album ze szkicami ze szkoły wileńskiej zebranemi w 1824 roku przez jej ucznia Michała Czarnowskiego albo i inne albumy z tej szkoły przechowane w zbiorze Łohojskim, to spotyka się tam więcej jeszcze ludzi z talentem. Działały tu przedewszystkiem talenty osobiste poszczególnych uczniów szkoły; ale nietylko to: Rustem, choć artysta średnich zdolności i przestarzały w metodach, posiadał jednak wybitne pedagogiczne zdolności. Istnieje świadectwo uczniów, że umiał on znakomicie zachęcać ludzi, krzewić zamiłowanie do sztuki, wywoływać atmosferę pracy. Nie mając aspiracji do tworzenia rzeczy nowych, uczył pracować solidnie; w tem źródło jego pedagogicznych powodzeń. Drugie zaś źródło było w tem, że Rustem i jego uczniowie cenili w malarstwie „rzemiosło". Siłą ich było to, że nie wpuszczali idej literackich do Sali rysunkowej.

Warunki pracy, zwłaszcza po zamknięciu szkoły utrudniły rozwój artystyczny jej wychowańcom. Obowiązek zasługi społecznej zaciążył nad zasługą artystyczną. Mało kto z jej uczniów mógł specjalnie poświęcić się twórczości; wytwórczość szkoły była prawie żadna. Odsuwali się od sztuki, wymierali; zastęp ich zmniejszał się stale. A szkoła od lat trzydziestych była już zamknięta. Nowi artyści zrzadka tylko pojawiali się na gruncie wileńskim, przynosząc natchnienia z Monachjum lub Petersburga. Tylko trzy nazwiska spotykają się stale w ciągu XIX stulecia w Wilnie; trzy rodziny, których uczniowie uczyli się w szkole wileńskiej i w których zamiłowanie do sztuki stało się dziedziczne, podtrzymywały tu życie artystyczne: rodzina Rusieckich (Kanuty i syn jego Bolesław), Romerów (Edward i Alfred), Sleńdzińskich (Aleksander i syn jego Wincenty). Z Bolesławem Rusieckim umarł ostatni znawca i bezpośredni świadek dawnej wileńskiej sztuki. Ale żył on jeszcze, gdy zaczęli tworzyć w Wilnie artyści, którzy zaczynali nowy okres dla Wilna. Tym artystom nowego okresu z Ferdynandem Ruszczycem na czele dane było artystyczna

działalność połączyć z pedagogiczną od chwili wskrzeszenia wileńskiego uniwersytetu w 1919 r. W stuletnią rocznicę wystawy rustemowskich uczniów jest znowu szkoła sztuki w Wilnie. Wierzymy, że dzieje poszły formą spirali: po stu latach wróciły do tego samego, ale — na wyższym poziomie. I jest teraz bogaciej, niż było przed stu laty: poza szkołą jest jeszcze grupa młodych artystów świadomych swych aspiracij artystycznych; na czele ich stoi wnuk i syn dawnych wileńskich artystów

---

HALINA ODYŃCOWA.

*
* *

Pójdę cicho i ostrożnie — tak, o zmierzchu —
do szkatułki malowanej w marabuty
Twoje listy tam na samym leżą wierzchu —
A pod spodem jakieś stare, zżółkłe nuty.

Na szkatułce malowane są ptaszyska
Nastroszone na wysokiej, cienkiej nodze.
Siądę sobie — tak daleka, taka blizka —
przy szkatułce, przy fotelu, na podłodze.

Księżyc będzie patrzył na mnie, na ibisy
zadumane na wieżyczce cienkiej nogi —
Więc narzucę na ramiona białe lisy,
I gotowa do dalekiej stanę drogi.

Przed odjazdem trzeba mocno zamknąć wieko —
Zimno! W płaszczyk się owinę aż do kostek —
I odejdę tak daleko — tak daleko —
przez maleńki, ach, przez taki mały mostek!...



Rustem. *Portret p. Fiorentiniowej z wnuczką (obr. olejny).*

(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie).

(Fot. J. Worobjew).



F. S. Kowarski (Toruń). *Głowa (litografja).*

(Fot. J. Worobjew).



P. Wędziagolski (Warszawa). Projekt architektoniczny (akwarela).
(Fot. J. Worobjew).

ŻYWOTNOŚĆ INWENCJI W ARCHITEKTURZE WILNA.

Juljusz Kłos.

Historja sztuki, gdy u schyłku XVIII w. swe pierwsze kroki stawiała jako nauka samodzielna i systematyczna, musiała się zmierzyć z ogromem zadania, przerastającym młode jej siły; celem jej było nietylko zinwentaryzowanie nieprzebranej skarbnicy dorobku artystycznego ludzkości z dwudziestu trzech prawie wieków, — ale również wyciągnięcie z opanowanego w ten sposób materjału syntezy epok i kierunków twórczości, — wykreślenie linji rozwoju sztuki od jej prapoczątków aż do współczesnych jej zjawisk, zapowiadających nowe przewroty,—wreszcie, w błyskotliwie zmiennym kalejdoskopie przemian artystycznych, uchwycenie praw stałych, odwiecznych sztuki.

Opierając się na panującej podówczas estetyce racjonalistyczno-metafizycznej, budującej aprioristycznie swe przesłanki na pojęciu „abso-

lutnego piękna“ jako przyczyny wszelkich przeżyć artystycznych, — historja sztuki doszła w swej metodzie do rozbrajająco - naiwnego wniosku, iż, by odnaleźć ów „kamień filozoficzny“ absolutu piękna w nieskończenie różniących się między sobą dziełach sztuki, należy wyeliminować z nich wszystko to właśnie, co stanowi ich różnice i odrębność, — a poddać analizie szczegółowej pozostałe w ten sposób cechy wspólne.

W zakresie sztuk plastycznych, a zwłaszcza architektury, materjał surowy, dostarczany tej nauce, składał się z dwóch głównych źródeł: samych objektów sztuki, o ile te zachowały się w kształcie mniej lub więcej niezmienionym, — oraz literatury sztuce poświęconej, a zawierającej prawie wyłącznie życiorysy drobiazgowe wybitniejszych artystów, zgodnie z panującym od czasów Renesansu kultem indywidualności. — Stosując do tych źródeł scharakteryzowaną powyżej metodę odnajdywania cech wspólnych a eliminowania odrębności, — historja sztuki ze zbadania dzieł sztuki wyprowadziła koncepcję *stylów*, które, w architekturze przedewszystkiem, zostały określone jako zespoły pewnych powtarzających się stale w danej epoce motywów kształtowania tektonicznych i zdobniczych, — a więc cech czysto rzeczowych, zewnętrznych, obcych całkowicie duchowi twórczości i treści wewnętrznej przez nią wypowiadanej. — Rezultatem gorliwego studjowania życiorysów mistrzów, których ilość największą dostarczyły czasy nowożytne, było z kolei stworzenie teorji *wpływów*, jakie wywierał artysta na swych następców i uczniów, — skrzętne doszukiwanie się naśladownictwa lub przynajmniej analogji w dziełach różnych, nieraz nawet nie znających się wzajemnie twórców, — a więc znowuż we wszystkich wypadkach, gdzie takie wpływy istotnie działały, — uwydatniano nie to, co artysta niezależnie od swego wzoru wniósł do sztuki twórczego, — lecz właśnie owe cechy wspólne, przejęte, nietwórcze, — stanowiące martwy balast Pegaza.

Dalsze, katastrofalne wprost konsekwencje takiego traktowania dziejów sztuki, dały się odczuć niebawem nietylko w uwiędzie i scholastycznem zaschnięciu samej historji sztuki, która, acz młodociana, stała się latoroślą anemiczną, pozbawioną rumieńca życia, — lecz, co gorsza, w całej działalności artystycznej drugiej połowy w. XIX-ego. — Choroba „uczoności“, zwłaszcza w swej najgroźniejszej postaci „nauki o stylach“ kazała artystom tworzyć, — a publiczności wchłaniać sztukę *naukowo*, intelektualnie, doprowadziła do absurdu imitowania wszystkich po kolei stylów historycznych i narodowych bez ich właściwego odczucia i ożywienia, — aż ten „taniec szkieletów“ najróżniejszych przed wiekami zmarłych śmiercią

naturalną stylów i porządków wytrącił architekturę z szeregu sztuk pięknych i zamienił ją w inżynierję skojarzoną z receptami Vignoli, — a społeczeństwo oduczył na długo odczuwania bezpośredniego walorów architektonicznych, każąc mu uczyć się rozpoznawania styiów według formuł o odmianach głowic i gzymsów.

Teorja „wpływów“, stosowana przez uczonych-kompilatorów, niezdolnych absolutnie do żadnego wysiłku *twórczego*, a przeto nie umiejących takiego aktu twórczego odczuć i ocenić, doprowadziła w swej karykaturalności do formalnej naganki na twórczość oryginalną, węsząc wszędzie wpływy i naśladownictwo; z zajadłym okrzykiem: „łapaj złodzieja!“ imputowano każdemu artyście okradanie swych poprzedników; — uznawano to jednak za normalny sposób produkowania dzieł sztuki, piętnując pręgierzem pogardy każdego śmiałka, który nie mógł wylegitymować się całym szeregiem antenatów i ojców chrzestnych w swej sztuce.

Lecz sztuka, blizka już zduszenia przez swą pedantyczną guwernantkę, podniosła wreszcie żagiew buntu. Rozszalały huragan rewolucji artystycznej, jaki z żywiołową mocą, pełen piorunów i gromów, rozpętał się w całej Europie w ostatnich latach XIX w., znany popularnie pod nazwą „modernizmu“ lub „secesji“ nie zadowolił się zerwaniem wszystkich krępujących sztukę pęt, formułek i recept naukowych, — lecz rzucił hasło zerwania z wszelką tradycją, wyklął wszystkie motywy i style historyczne, nakazując tworzenie wszystkiego na nowo, dążąc do oryginalności za wszelką cenę. — Nie spostrzeżono się jednak, że absolutne zerwanie z przeszłością i jej tradycją byłoby sprzecznem z istotą życia,—stałoby się samobójstwem kulturalnem ludzkości i podcięciem korzeni sztuki. Wraz z rutyną i kanonami ubiegłej epoki „secesja“ w swym rozpędzie nowatorskim zaatakowała niebacznie wiecznotrwałe na psychice przeżyć artystycznych oparte prawa twórczości, — co doprowadziło ją w przeciągu jednego lat dziesiątka do zupełnego bankructwa, — wyschnięcia zasypanych lekkomyślnie źródeł inwencji, — i wyjałowienia w nowej doktrynie, niewiele co lepszej od dawnej. — Ustępując z widowni, pozostawiła jednak po sobie ta fala negacji atmosferę odświeżoną przez ożywcze podmuchy wichrów wolnościowych, — oczyszczoną ze stęchlizny historyzmu w sztuce,— i dała przez to możność zakiełkowaniu najnowszego kierunku: sztuki narodowej, pełnej sił żywotnych, z krynicy wiecznie młodej sztuki ludowej czerpanych.

Ruch „secesyjny“, odruchowy i niewyrozumowany początkowo, odbił się głośnem echem również w obozie naukowym, powołując do prac odkryw-

czych liczny zastęp nowoczesnych teoretyków sztuki, których prace z kolei zmuszają historyków sztuki do zasadniczej rewizji i przewartościowania metod i kryterjów swej pracy. — Rozwijająca się bujnie w ostatnich lat dziesiątkach ubiegłego wieku w zaciszu pracowni naukowych psychologja doświadczalna opanowuje śmiałym atakiem całą tę dziedzinę zjawisk życia artystycznego ludzkości, — i dotychczasową a przestarzałą *„estetykę"*, stanowiącą integralną część filozofji spekulatywno-metafizycznej, zamienia w *„teorję sztuki"* o charakterze nawskroś psychologicznym.

Ośrodkiem zagadnienia sztuki zamiast „absolutnego piękna" staje się *„przeżycie artystyczne"* jako proces uczuciowy, odbywający się w głębinach podświadomości, zarówno w duszy twórcy jak i widza czy słuchacza; probierzem wartości artystycznej dzieła sz uki jest odtąd nie doskonałość formy zewnętrznej, lecz jej treść najgłębsza, nie dająca sie nigdy zintelektualizować bez reszty; — charakter epok i stylów określa już nie kombinacja szczegółów konstrukcyjnych i zdobniczych, lecz jedynie kierunek i natężenie woli twórczej w celu wypowiedzenia najistotniejszych dążeń duszy epoki, narodu lub jednostki.—Ujmując przeżycie artystyczne jako agnostyczne wyczucie najróżniejszych przejawów bytu, zaklęte intuicją artystyczną w kształt realny, — nowoczesna teorja sztuki nie kusi się bynajmniej o wytłómaczenie istoty twórczości, lecz konstatuje tylko jej psychiczny, podświadomy charakter i stosuje do tego zjawiska metody badania, analogiczne do metod psychologicznych badania zjawisk pokrewnych. Ta zasadnicza zmiana stanowiska wpływa decydująco na samą konstrukcję historji sztuki; za miarę wartości przyjmuje się jedynie pierwiastek twórczy, — związany bezpośrednio z psychiką ludów, epok i jednostek, — odsuwając na plan dalszy (a nawet ostatni!) kwestję kształtów poszczególnych i wpływów osobistych. — Nie to jest w sztuce istotnem, co jest bezpośrednio przejętem, czy to jako kształt już przedtem istniejący, czy też jako kierunek, zaczerpnięty od poprzedników, gdyż w takim razie plagjat i stereotyp zyskałyby honorowe obywatelstwo w sztuce, — lecz przedewszystkiem każda inowacja, zmieniająca kształty i wprowadzająca nowe impulsy twórcze w atmosferę dotychczasową, o ile, naturalnie, jest ona wykładnikiem psychiki środowiska, w którem i dla którego powstała.

Metoda interpretacji psychologicznej przejawów sztuki wprowadziła na widownię pojęcie „woli twórczej", — przedstawiając dzieje sztuki jako zwycięską walkę tej woli z przeszkodami zewnętrznemi, do jakich w dziedzinie n. p. architektury zalicza się: klimat, materjał, technikę, konstrukcję,

wymagania utylitarne i t. p. czynniki, — uważane do niedawna (w dziele G. Sempera: „Der Stil") za pierwiastki tworzące odmienność i charakterystykę stylów. — Same style historyczne w architekturze i ich kolejność tłumaczą się zmiennością kierunku i natężenia woli twórczej, — i nabierają wskutek tego wartości najistotniejszego wyrazu życia duchowego, jego pragnień i tęsknot, wzlotów i załamań, w każdej epoce życia, — niezależnie zupełnie od kształtów konstrukcyjnych i motywów zdobniczych, jakiemi się posługują. — Jaskrawym przykładem, potwierdzającym tezę powyższą, jest wiecznotrwałość form klasycznych, zmieniających się wciąż w samych stosunkach i szczegółach, — a służących do wyrażania coraz to innych nastrojów; owe „porządki" kolumn greckich, rzymskich, renesansowych, barokowych, a wreszcie empirowych różnią się od siebie tylko nieznacznie co do kształtu, a wypowiadają całkowicie różne nastroje. — Również jedynie to kryterjum psychologiczne pozwala przeprodzić granicę między renesansem a barokiem, — gdyż oba te style, czerpiące swe kształty z jednego i tego samego arsenału form starorzymskich, są dla oka profana, opierającego swój sąd li tylko na cechach zewnętrznych, bliźniaczo podobne, — i ztąd niemożliwe do rozróżnienia, jak to na każdym kroku zauważyć możemy w niesłychanej chwiejności i rozbieżności przy klasyfikowaniu pomników architektury na renesansowe i barokowe nietylko w różnych „przewodnikach" krajoznawczych, ale i w popularnych podręcznikach historji sztuki. — A przecież, z drugiej strony, trudno o silniejszy kontrast, niż ten, jaki występuje w treści psychicznej obydwóch tych stylów: pogodny spokój i pełna wykwintu, dyskretna prostota, dążenie do doskonałości formy idealnej u humanistów Renesansu przeciwstawia się rozkiełzanemu temperamentowi, niszczącemu więzy wszelkich reguł, — rozrzutnej w swem nieprzebranem bogactwie wspaniałości i monumentalnemu patosowi Baroku, będącego wiernym wyrazem niesłychanie bujnego życia w. XVII-ego

Słuszność tej teorji uwydatnia się jeszcze bodaj dosadniej w analizie architektury z drugiej połowy XIX w. — Ludzie ówcześni łudzili się, iż przywracają do życia wszystkie style historyczne, stosując z pedantyczną erudycją skrzętnie zebrane „motywy" romańszczyzny, gotyku, renesansu lub wreszcie baroku, a tymczasem osiągnęli skutek dla siebie całkiem nieoczekiwany: ów specyficzny styl XIX w., który jeszcze nie otrzymał właściwej swej nazwy, — styl, wypowiadający wyłącznie psychikę swych twórców. Dziś, w perspektywie oddalenia lat dwudziestu, możemy to ocenić z łatwością, że ani jeden pseudo-gotycki kościół, jakich tysiące

powstały w owym czasie, — ani jeden pseudo-renesansowy pałac nie wywołuje nawet najsłabszego wrażenia istotnego pokrewieństwa z ich pierwowzorami, — natomiast wszystkie te pseudo-style, na jakie wysilał się w. XIX, mają nieskończenie wiele cech wspólnych między sobą, — cech, rzecz prosta, psychicznych, a nie formalnych, po których na pierwszy rzut oka poznać można charakter nowoczesny tych budowli, ów posmak drobiazgowego pozytywizmu i osłabienia energji twórczej, wyssanej być może, przez molocha nowoczesnego industrjalizmu.

* * *

Jeżeli naszkicowaną poprzednio interpretację psychologiczną architektury zastosujemy do rozpatrzenia i oceny architektury historycznej Wilna, to otrzymamy obraz o tak niespodziewanie plastycznym światłocieniu, a tak przejmującej wymowie, jak gdyby tajemne dotychczas runy, w mury i wieżyce grodu Jagiellońskiego zaklęte, odezwały się do nas głosem spiżowym, do głębi serca przenikającym. Sponiewierane przez czas i barbarzyńców okruchy świetnej przeszłości zalsnią jak klejnoty ręką kochającą z pyłu otarte i staną się istotnie „perłą korony polskiej“.

Zanim jednak do odczytywania tych „ksiąg narodu“ przystąpimy, — sprostować nam wypadnie dwa główne a zasadnicze zarzuty, jakie oficjalna historja sztuki (ta wczorajsza) architekturze Wilna czyniła, — t. j. brak dostatecznej mnogości cech podobieństwa i tożsamości formalnej w dziełach architektonicznych Wilna względem innych dzielnic Polski, — i powtóre: cudzoziemskie pochodzenie wielu artystów w Wilnie tworzących.

Istotnie, na podłożu oczywistem jednolitego charakteru polskiego, przejawiającego się we wszystkich okresach architektury wileńskiej na równi z innemi ogniskami sztuki polskiej, występuje w Wilnie cały szereg odrębności specyficznie wileńskich, wyciskających na twórczości Wilna i wielkiej połaci ziem, pod jego wpływem budujących piękno wykrystalizowanej indywidualności. — I chociaż okoliczność ta utrudniała w rzeczy samej klasyfikację, dokonywaną przez schematyzujące „mędrca szkiełko i oko“, zmuszając do wysiłków nad definicją tej formalnie nieuchwytnej odrębności, — to jednak ta odrębność właśnie, przy zachowaniu ogólnego charakteru polskiego, stanowi najpoważniejszą pozycję czynną w bilansie artystycznym Wilna, wskazuje na przewagę w Wilnie pierwiastku twórczego, wnoszącego własny dorobek do skarbnicy narodowej,

nad biernem przejmowaniem wzorów gdzieindziej poczętych. Wilno nie było nigdy niewolniczym naśladowcą, — lecz śmiałym, a oryginalnym interpretatorem impulsów z serca Polski, Krakowa, płynących i poczynając od gotyku kościoła św. Anny, tak wyjątkowego w swej oryginalności na ziemiach polskich, aż po klasycyzm Gucewicza, tak różny od stylu Stanisławowskiego w Warszawie, — Wilno wnosiło zawsze w symfonję sztuki polskiej melodję własną, zharmonizowaną z całością, zarówno w tonacji jak i w rytmie. To niewysychające nigdy źródło twórczości samoistnej, ta niefrasobliwa hojność nieprzebranego bogactwa pomysłów i efektów, — ta żywotność inwencji w architekturze Wilna jest przecież największą wartością artystyczną, najwyższą zasługą Wilna dla sztuki polskiej, a nie jakimś godnym potępienia „separatyzmem". — Że zaś każda dzielnica Polski tworzyła swą własną melodję, dźwięczała odrębnym tonem, stąd pochodzi właśnie to polifoniczne bogactwo architektury polskiej, umiejącej jeden i ten sam temat w niezliczonych warjantach przetworzyć, z których każdy jest w swym rodzaju jedynym. To też cieszyć nas tylko może ta niewyczerpana różnorodność kształtów, która np. nie pozwalała ś. p. prof. Marjanowi Sokołowskiemu poklasyfikować dogodnie naszych kościołków drewnianych, z których każdy odrębny typ stanowi,— a wszystkie razem są przecież tak jednolicie polskie!

(d. c. n.).

MYŚLI O TEATRZE.

HENRYK CEPNIK.

Przykro wyznać, a jednak wyznać trzeba, że teatr polski ostatniej doby, teatr wolnej, odradzającej się do nowego życia Polski, nie ziścił pokładanych w nim nadziei i oczekiwań Pozornie zdaje się wszystko składać jaknajlepiej i najpomyślniej, bo teatrów coraz więcej, publiczności, mimo rosnących nieustannie cen miejsc, nietylko nie ubywa, lecz owszem przybywa, nowi adepci sztuki scenicznej rodzą się jak grzyby po deszczu, a powstające coraz to nowe szkoły dramatyczne powiększać będą w dalszym ciągu kadry aktorskie, sztuk do grania zapotrzebowanie ogromne — jednem słowem, ruch teatralny w Polsce wzmógł się w sposób wprost niebywały, tak, iż możnaby mówić z uczuciem szczerej radości o rozkwicie sceny polskiej, gdyby nie pewne objawy, które do zupełnie innych prowadzą konkluzyj. To pewna bowiem, że mimo tych wszystkich pozorów kwitnącego stanu teatru polskiego, dzieją się w tej dziedzinie rzeczy nietylko dziwne, ale i niepokojące, a tu i ówdzie wprost zawstydzające.

Przedewszystkiem uderza tu jedno symptomatyczne zjawisko. a mianowicie ogólne obniżenie się poziomu teatralnego u nas. Nawet te teatry, ktore jeszcze parę lat wstecz temu ujawniały rzetelne, niejednokrotnie naprawdę wysokie aspiracje artystyczne, dziś opuściły skrzydła i zrezygnowawszy z wszelkich wzlotów, grzęzną coraz głębiej w trzęsawiskach bezplanowości, banalności i szablonu. Wogóle zauważyć się daje w teatrach naszych (wyjątki, zresztą bardzo nieliczne, są oczywiście) jakaś dziwna, niewytłómaczona apatja na punkcie artystycznym, poprostu jakby niechęć do jakiegokowiek wysiłku w tym kierunku, a w ślad za tem potęgujący się coraz bardziej zanik wszelkiej twórczej inicjatywy artystycznej. Na każdym niemal kroku partacka łatanina, tandetna robota rzemieślnicza, przygodność i przypadkowość, a nad tem wszystkiem jeden wielki, bezładny chaos, w którym niesposób się rozeznać i zorjentować. Chaos w ogólnej gospodarce teatralnej, chaos w repertuarze, inscenizacji i reżyserji sztuk, chaos wreszcie w pojmowaniu i wypełnianiu ciążących na teatrze zadań i obowiazków kulturalnych i artystycznych przez tych, którym ślepy traf, przypadek lub protekcja coraz częściej w ostatnich czasach powierzają berło rządów teatralnych.

I naprawdę, jeżeli w czem przedewszystkiem tkwi przyczyna niedomagań naszego organizmu teatralnego, to właśnie w owem nieopatrznem, czy wprost bezmyślnem, oddawaniu kierownictwa scen polskich w nieodpowiednie lub niepowołane ręce. Na tym punkcie popełnia się coraz większe błędy, nierzadko wręcz nietakty, ubliżające godności sztuki polskiej. Winę ponoszą tu porówni wszystkie czynniki, decydujące o losie i rozwoju scen polskich, czyto rządowe, czy komunalne, czy korporacyjno-zawodowe, czy wreszcie te wszystkie inne, jak prasa i zrzeszenia literacko-artystyczne, które z dziwną obojętnością pozwalają na to. aby do steru rządów teatralnych dostawały się coraz częściej i liczniej jednostki zupełnie nieodpowiednie, nawet wprost szkodliwe, jednostki, które nie zdają sobie nawet sprawy z tego, czem jest teatr wogóle, a teatr polski dla nas w obecnej przełomowej chwili dziejowej w szczególności, a nie zdając sobie z tego sprawy, uprawiają bezkarnie pod płaszczykiem pracy dla kultury i sztuki polskiej robotę wręcz destrukcyjną. I czyż dziwić się nawet, że w takich warunkach obniża się coraz bardziej, a w sposób naprawdę zastraszający, poziom ideowy i artystyczny sceny polskiej? Czyż dziwić się potem takim kompro-

miłującym anomaljom, jak najświeższy fakt inauguracji pierwszego polskiego sezonu teatralnego w Grudziądzu. „Klubem kawalerów" i „Księżniczką czardasza", jakgdyby w naszej twórczości scenicznej nie było już godniejszego na ten cel utworu, a sam Bałucki po za tą słabiutką i przestarzałą farsą nie miał nic lepszego w swym dorobku literackim, i jakgdyby nasz interes narodowy na kresach pomorskich wymagał koniecznie wystawienia niemieckiej operetki? Czyż dziwić się wreszcie, że wobec takich anormalnych stosunków zatraca się powoli wśród ogółu poczucie dostojeństwa sceny narodowej i zrozumienie doniosłego jej znaczenia jako jednej z najważniejszych w życiu duchowem społeczeństwa instytucyj kulturalnych?

To też reforma naszych dziwnie niezdrowych i zabagnionych stosunków teatralnych, jeżeli ma doprowadzić do upragnionego celu, musi zacząć się koniecznie i bezwarunkowo od tych czynników, które wpływ bezpośredni wywierają na losy sceny polskiej. Dopóki wśród owych czynników nie zapanuje rozumne pojmowanie zadań i obowiązków teatru polskiego wobec społeczeństwa, kultury i sztuki; dopóki nie przyjdą one do zgodnego zrozumienia, że teatr, to nie „czcza zabawa dla gminu", ale potężna i w swem oddziaływaniu na masy niesłychanie ważna i skuteczna dźwignia kultury i oświaty wogóle, że więc kształcącego wpływu teatru ani niedoceniać, ani lekceważyć nie wolno, a tem samem nie wolno także oddawać steru takiej instytucji ludziom nieodpowiednim i nieodpowiedzialnym; dopóki wreszcie nie utrwali się tam jednomyślna opinja, że skoro za pomocą teatru oddziaływać można tak samo dodatnio, jak i ujemnie, zarówno uszlachetniać i podnosić, jak znieprawiać i demoralizować, zależnie od tego, jakim teatr jest: dobrym lub złym, to należy nad teatrem roztoczyć jaknajczujniejszą, jaknajtroskliwszą opiekę, aby wyzyskać wpływ jego w kierunku tylko dodatnim, co stać się może jedynie wówczas, gdy kierunek teatru spoczywa w ręku ludzi, zdających sobie dokładnie sprawę z ważności i odpowiedzialności swego zadania i po obywatelsku pojmujących swe stanowisko; dopóki, powtarzam, to wszystko nie nastąpi, dopóty scena polska trwać będzie ciągle w obecnym stanie artystycznego zamętu i ideowej anarchji.

To postulat podstawowy i zasadniczy uzdrowienia naszego organizmu teatralnego, dotkniętego artystyczną niemocą. Czy i kiedy spodziewać się można zrealizowania tego postulatu, trudno przewidzieć. To pewna jednak, że bez radykalnego uregulowania sprawy tak ważnej i doniosłej, jaką jest kierunek teatru, marzyć nawet niepodobna o podźwignięciu sceny polskiej z upadku, w jakim się obecnie (z nielicznemi wyjątkami) znajduje. Bo kierunek teatru to jego myśl, program, idea, a więc to wszystko, co stanowi o kulturalnej, artystycznej i ideowej wartości teatru. Prowadzony bez żadnego kierunku, bez myśli przewodniej, bez programu, bez idei, teatr poważny jest nie do pomyślenia na serjo. Będzie to zawsze teatr kompromisowy, teatr — przedsiębiorstwo lub teatr — rozrywka, nigdy teatr — sztuka, czy teatr — idea. Dlatego tak niesłychanie ważną dla każdego teatru jest kwestja, kto stoi na jego czele i kto nadaje mu kierunek.

Odkąd teatr istnieje, kwestja ta zawsze była i nadal jest aktualna, a podłoże jej stanowi ścieranie się dwóch światów, dwóch kierunków. Z jednej strony poeta, z drugiej aktor. Jeden i drugi roszczą sobie prawo do rządzenia teatrem, jeden nad drugim chce uzyskać przewagę. Dzieje teatru są też do pewnego stopnia dziejami zmagania się tych dwóch prądów, z których jeden chce oddać teatr na usługi poezji i wogóle literatury, drugi na usługi aktora, o nieograniczoną władzę i panowanie na deskach, które świat oznaczają. I w dziejach rozwoju teatru spotykamy ciągle to jeden, to drugi typ teatru; raz zwyciężał typ teatru literackiego, drugi raz znowu typ teatru aktorskiego.

I w Polsce bywało tak samo. Próbowano naprzemian, często i równocześnie, to literackich, to aktorskich ideałów w sztuce kierowania teatrem. Obecnie panuje

u nas prawie wyłącznie kurs rządów aktorskich. Na czterdzieści blisko teatrów na ziemiach polskich najmniej dwie trzecie pozostają pod kierunkiem aktorów. Czy rządy aktorskie wychodzą na pożytek teatrowi, na ten temat ścierają się ciągle zdania i opinje. W każdym razie więcej jest zawsze głosów przeciw, niż za. Zapatrywania przeciwników regime'u aktorskiego na scenie ilustrują dosadnie słowa takiego subtelnego znawcy spraw teatralnych, jakim był ś. p. Władysław Bogusławski.

„Aktor nasz — oto jego słowa — z niewielu wyjątkami, nie dorósł jeszcze do tego poziomu ukształcenia, przy którym mogłyby mu być powierzone losy literatury w teatrze... Stoi on w stosunku do repertuaru, jako wykonawca i jako krytyk, na wyłącznem stanowisku „efektownej roli", myśli więc naprzód o repertuarze aktorskim w najlepszym razie o takim literackim, w którymby się sam mógł popisać... Aktor kierownik pamięta przedewszystkiem o interesach swojej korporacji, a te interesy tak dziś niewiele ze sztuką mają wspólnego, tyle w nich gra osobistych motywów, prywatnych pobudek, zwłaszcza w „momencie psychologicznym" przy obsadzie ról, gdy to wszystko zagotuje się i niebardzo czystą pianą wykipi!... Cóż dziwnego, jeżeli wytworzony w takim odmęcie repertuar jest czemś przygodnem, bezkształtnem, i jeżeli aktorstwo samo karleje w tej niezdrowej atmosferze sztucznych aspiracyj, fałszywych apetytów i ścierających się drapieżnie pożądań?"

A zatem zupełne potępienie kierunku aktorskiego w teatrze. I niezaprzeczenie jest w tem dużo słuszności, lecz prawda, jak zwykle, leży w pośrodku. Wszystko zależy od tego: kto? Bo wszak ze stanu aktorskiego pochodzi zarówno Solski, którego zasługi na stanowisku kierownika teatru są niezaprzeczone, jak z młodszych i najmłodszych Wysocka, Zelwerowicz i Osterwa, którzy również zapisali chlubnie swe nazwiska na kartach historji teatru wśród aktorów - kierowników. Ale zasadniczo zgodzić się trzeba z tem, że przewaga żywiołu aktorskiego w kierowaniu losami teatru jest objawem niekorzystnym. Szczególnie w takiej chwili, jak obecna, gdy teatr, po za czysto-artystycznemi zadaniami i zagadnieniami, ma do spełnienia bodaj czy nie o wiele ważniejszą i z pewnych względów potrzebniejszą misję narodowo-społeczną, do czego potrzeba wielu takich kwalifikacyj, których aktor nasz, z bardzo małemi może wyjątkami, nie posiada, — kierownictwo aktorskie w teatrze absolutnie nie wystarcza. Ale i wogóle rzecz biorąc, jeżeli przytem idzie o kulturalną stronę teatru, a o nią właśnie zawsze przedewszystkiem chodzić powinno, bezwarunkowo większe znaczenie dla kultury przedstawia teatr, w którym pierwszy głos ma literatura, niż teatr, w którym wszystkiem jest aktor.

I zupełnie słusznie, bo jeżeli duszą teatru jest repertuar, to duszą repertuaru znowu jest poezja, więc literatura w najwyższem i najszlachetniejszem ujęciu. Teatr bez literackiego repertuaru, teatr bez poezji będzie zawsze teatrem banalności, szablonu i rutyny. Dopiero poezja podnosi teatr na wyżyny, dopiero ona wytwarza w nim atmosferę wielkiej, szlachetnej sztuki, tej sztuki, pod której tchnieniem scena polska jedynie może się odrodzić i wyszedłszy z dzisiejszego stanu chaosu, odżyć jako ów z utęsknieniem przez Konrada — Wyspiańskiego przyzywany „Teatr Narodu", teatr „górnych, wysokich tonów", teatr, w którym ujawniałaby się w całym swym majestacie dusza narodu, który więc byłby odbiciem i wyrazem naszej odrębności rasowej, miał swą treść własną i swój styl własny, i któryby piastował w sobie wielką, odrodzoną i na szczyty ogólno - europejskiej kultury dźwigniętą sztukę polską.

Stworzyć taki teatr — oto hasło, program i kierunek dla tych wszystkich, którym leży na sercu przyszłość sceny polskiej i sztuki polskiej. Do tego celu jedna tylko wiedzie droga: — nie przez bagniska pospolitości i małostkowości, i nie wydeptanemi ścieżynami bezdusznej rutyny i tandetnego szablonu, ale poprzez krainę prawdziwej, genjalnej sztuki, która jedna jedyna ma moc uszlachetniania i doskonalenia. Ta sztuka, to cała nasza wielka spuścizna romantyczna i poromantyczna, której początkiem

Mickiewicz i Słowacki, ostatniem ogniwem Wyspiański i jego duchowy poprzednik Norwid, arcymistrzem zaś komedjowego rodzaju Fredro. Twórczość ich to fundamentalna podstawa naszego repertuaru narodowego, tak samo jak twórczość Kalderona, Szekspira i Moliera jest podstawą repertuaru ogólno-światowego. Twórczość tę ożywić i w nowy kształt sceniczny przybrać, oto prawdziwie godne odradzającej się sceny polskiej zadanie. Tylko w takiej atmosferze dźwignie się teatr polski, dźwignie się i sztuka aktorska, uszlachetniona tchnieniem wielkiej sztuki, dźwignie się wreszcie i publiczność teatralna, gdy w jej duszę i wyobraźnię wniknie ożywczy pierwiastek prawdziwego Piękna. Bo zaiste dość już wszystkim tego błądzenia po brudnych i zaśmieconych zaułkach pseudoliteratury i pseudosztuki. Odrodzenie wyjść może i wyjść musi jedynie z czystego źródła Poezji. I dopóki scena polska nie wejdzie na tę drogę, na drogę wielkiej, natchnionej sztuki, dopóty o jej podniesieniu ze stanu obecnego, tak dziwnie, tak zawstydzająco ubogiego w myśl i treść artystyczną, mowy być nie może.

Wilno, 1921.



P. Wędziagolski (Warszawa). Projekt architektoniczny (akwarela).
(Fot. J. Worobjew).

BOLESŁAW EUSTACHIEWICZ.

Harmonja ciszy.

I.

Nad wodą mlecze, lilije
W szmaragd i złoto wpatrzone
Śnią baśń, co cicho się wije,

I zjawę pawich obrazów,
Wiotkich, przecudnych jak one,
Tka w złocie słonecznych razów.

Baśń! Cudna baśń tajemnicy!
Cisza ją niesie wszechrzeczy,
Co z bram niebieskiej kaplicy
Spływa...
Na szmaragd, lilije i mlecze

II.

Cichutko drżą rzęsy lasu
Nad ciemnem okiem,
Skrzącem od czasu do czasu,

Gdy się rozłoci blask słońca,
Igrając z mrokiem
I topiel przejrzy do końca.
. . . .

Cisza — cicho — cisza:
Przestrzeni — wody i słońca.
. . . .

Las zamilkł. Symfonja ciszy
Z błękitnej dali
Się sączy: wszystko ją słyszy.

Symfonja ciszy, co dzwoni
Snem modrej fali
I słońcem, co w głębiach płonie.



W. Czechowicz (Wilno). *Portret p. P. (tempera i węgiel).*

(Fot. J. Worobjew).



Ł. Śleńdziński (Wilno). *Studjum portretowe (rys. sanguiną).*

(Fot. J. Worobjew).

MICHAŁ KRYSPIN-PAWLIKOWSKI.

„Pogrzeb lotnika".

Umilkł pomruk organów, zrzedniał obłok kadzideł,
Strojnych futer, mundurów, szlif rozstąpił się krąg.
Czarną trumnę dźwignięto na samolot bez skrzydeł
Umajony wieńcami, szeleszczący od wstąg

Tłum faluje i szemrze, świat się w słońcu weseli —
Wtem — otchłannie — z piekielnych jakby rwący się debr
Warknął akord spiżowy — z paszcz wojskowej kapeli
Uroczyście zadzwonił Szopenowski funèbre.

Wiatr wyleciał z przecznicy, zatrzepotał wstęgami,
Sypnął piaskiem i oblał tchnieniem zimnym, jak lód.
Niby owad tragiczny — z obciętymi skrzydłami —
Drgnął karawan i zaczął swój chwiejący się chód.

A u góry, nad wieżą, co jaskrawo się pali
W bladem słońcu zimowem, gigantyczny mknie ptak —
I złocisty na niebios turkusowej emalji —
Z góry warczy zwycięsko, głucho warczy — na znak...

. . . .

Jak to było: — W obłoków śnieżno-lśniące mamidła
Kręto — zwinnie zawrotny wystrzeliłeś swój lot
Nad obłoki, ku słońcu... Wtem — zwinęły się skrzydła
I bezskrzydły samolot w dół poleciał, jak grot.

Może w chwili ostatniej, zanim pękło ci łono,
Wzwyż ku słońcu skórzany twój obrócił się kask...
Jakąś masę bezkształtną, poszarpaną, skrwawioną
Wydobyto ostrożnie z pośród drutów i drzazg.

Dziś — to wszystko już przeszło. Dziś szeleszczą ci wstęgi.
Strun rozpiętych pod ziemią zgodnie żegna cię wtór,
W takt którego piekielne obracają się kręgi,
Słońce z lęku czernieje i wiatr wyje — na mór...

. . . .

A na niebios błękicie przez pierzastych chmur smugi
Złoty w blaskach słonecznych gigantyczny mknie ptak
I brawując zawrotnie jeden l o o p i n g po drugim
Hejnał życia warczący gra — żyjącym na znak.

WANDA NIEDZIAŁKOWSKA-DOBACZEWSKA.

Na marginesie „Złotej Legendy".

I.

Błogosławiona Apia od zawartych dźwierzy
pustego na noc Tumu idzie w dom ojcowy,
i, zasłuchana w cichy szept własnych pacierzy,
nie śmie dźwignąć ku niebu pochylonej głowy.

Znienacka pod jej stopy niewidzące drogi,
a wędrujące w ducha przepaściste strony,
zuchwałą ręką rzucon upadł kwiat czerwony
i długo w ślad jej patrzył młodzieniec ubogi.

Ona nie wzniosła oczu surowa, milcząca,
tylko kroku przydając znikła mu za górą.
Lecz on dojrzał, jak nagle fala krwi gorąca
jej wązkie blade wargi zalała purpurą.

SEWERYN ODYNIEC.

Lokomotywa z Rimini.

Dym jest sino-szmaragdowy i złocisto-krwawe kreski
Pszczół iskrzystych drżą i plamią koronkowy bleu-d'azur.
Będziem wmyślać się tragicznie w los Paola i Franceski,
Goniąc w dali horyzontów postrzępione skrawki chmur.

Dziś będziemy snuć w przestrzeni romantycznych snów leit-motyw,
Szroniąc cudnie i nerwowo szkła perłami swoich łez —
Jutro znowu nas rozwloką szare smoki lokomotyw
W ślepą bezdeń neurastenji, w kraj gdzie mieszka dal i kres...

Jutro będziem śnić o Indjach, Bramaputrach, Kochinchinach,
Będziem błądzić po bezdrożach którym imię — c'est égal —
Aż globtrotter — los rozkaże złożyć chorą skroń na szynach
I przesunie się przez ciało klekocąca, rwąca stal.

Myśli stają się jak pejzaż... Wślad za pauzą idzie pauza —
Matowieją, różowieją widnokręgów srebrne tła —
Zapomnijmy o kinkietach i hamulcach Westinghauza,
O drewnianym szczęku rolet, o chrapliwym skrzypie szkła.

Jam jest rycerz, Król-Bohater, co czerwonych snów res gesta
Kreśli rylcem swej ostrogi na schylonym lęku czół —
A ten siwy pan z przeciwka — Gianciotto Malatesta,
Wściekły kundys Verucchijski śpi w stukocie miernych kół.

Tłum dworaków — pasażerów precyzyjnie zgina karki —
Wkoło przepych i słoneczność sensacyjnych film Pathé —
Zwolna zwiesza się przez poręcz płowy warkocz pensjonarki,
Angeliki Buonacorsi, damy dworu Majesté...



Góra Puławska (pod Puławami).
Stary spichlerz.



Góra Puławska (pod Puławami).
Nowy spichlerz.

(Fot. J. Kłos, 1919).

BARBARZYŃSTWA ARTYSTYCZNE

I.

Cynizm utylitaryzmu, jaki rozpanoszył się u schyłku XIX w. i po dziś dzień święci orgje we wszystkich dziedzinach życia, nie krępuje się elementarnemi nawet wymaganiami kultury artystycznej. — Życie odarte z piękna, dusze skrojone na miarę już nie krawca, ale rekina, produkują brutalną antytezę sztuki, wypierając ją pod hasłem taniości i praktyczności. — To, co wieki ubiegłe w ustawicznem doskonaleniu wzniosły na pewien jednolity i ogólnie obowiązujący poziom, — stoczyło się znów, nie podtrzymywane przez potrzebę wewnętrzną ogółu, w bagno barbarzyństwa, nie napotykanego nawet u ludów pierwotnych.—Sztuce wyznaczono rolę dekoracji odświętnej, obchodząc się bez niej zupełnie w życiu powszedniem. — Dość porównać np. dwa tuż obok siebie stojące *spichrze w Górze Puławskiej:* stary—z końca XVIII w. i nowy—z arogancko wypisaną na szczycie datą „1904", — by bez dalszych komentarzy zmierzyć otchłań, dzielącą te symbole dwóch epok. — Wdzięk prostoty i brutalność chamstwa znajdują tu swój istotny wyraz. — Ta szczera acz nie wyszukana poezja, opromieniająca niegdyś budowle nawet

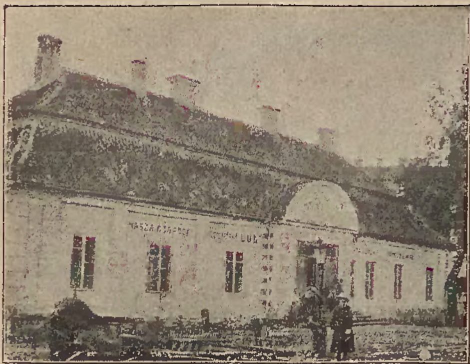




Pierwoszyno, pow. Pucki (Pomorze). Kościół wiejski. Wysokie Litewskie. Dworek nadbudowany.
(Fot. J. Kłos, 1920).

wyłącznie utylitarne, ustąpiła miejsce drapieżnemu egoizmowi spekulanta. — Ale nawet w tych dziedzinach „odświętnych", gdzie ze względu na samo przeznaczenie budynku kształt jego winien wypowiadać pewne w danych warunkach osiągalne maximum walorów estetycznych, jak w kościołach i pomnikach, — zatracony został poprostu zmysł piękna. Wystarczy przypomnieć sobie nasze sędziwe, przedziwnie szlachetne kościołki wiejskie,—by wyczuć całą ohydę takiego nowoczesnego kościołka, jak ów w *Pierwoszynie* na Pomorzu, imitujący z powodzeniem szopę na narzędzia rolnicze lub magazyn kolejowy. — Albo inny przykład: ojcowie miasta *Radomia*, pragnąc dać wyraz swemu najwznioślejszemu patrjotyzmowi, nie wstydzą się umieścić beznadziejnie banalnej tablicy pamiątkowej Kościuszki, będącej raczej tandetnym szyldem, na jednym z rachitycznych słupków ogrodzenia parku miejskiego, nadającym się conajwyżej na przybicie tabliczki z zakazem wprowadzania psów do parku!— Przeraźliwą jest wymowa tego „pomnika" barbarzyństwa naszej prowincji.

Żarłocznemu instynktowi wandalizmu nie wystarcza produkowanie nowych okropności; rzuca się on bezczelnie na szanowne zabytki dawnej kultury, szpecąc je z pasją zawziętości; jednym z tak rozpaczliwie licznych przykładów tego „signum temporis" jest bodaj ów wdzięczny dworek w *Wysokiem Litewskiem,* który dla powiększenia dochodowości nadbudowano bez ceremonji z jednej strony, nasadzając na biało tynkowany zrąb piętro z surowej czerwonej cegły, przykryte płaskim blaszanym daszkiem, na urągowisko sylwecie, symetrji i charakterowi dworku.



Wilno. Front domu przy ul. Mostowej.



Wilno. Dworek przy ul. Mostowej.

(Fot. J. Kłos. 1921).

W Wilnie palmę pierwszeństwa bodaj w tej gorzej niż Herostratowej pracy zdobyło sobie tow. „Odrodzenie" przez „owrzodzenie" jednego z najpiękniejszych dworków - pałacyków (ul. Mostowa 1.) napisami — szyldami o potwornej wielkości pstrzącemi te dostojne mury na wszystkie strony i we wszystkich dostępnych miejscach.—

Juljusz Kłos.



Radom. Tablica pamiątkowa Kościuszki na słupie ogrodzenia parku. (Fot. J. Kłos. 1920).

II.

Teatr polski posiada w Wilnie większe niż gdziekolwiek bądź indziej znaczenie narodowe: ten najdalej na wschód wysunięty posterunek polskiej sztuki winien skupiać koło siebie szerokie warstwy łaknące prawdziwego piękna, zapoznawać je z arcydziełami polskiej i światowej twórczości dramatycznej, umacniać w nich poczucie narodowe i dawać najdoskonalsze wzory mowy polskiej, skażonej tu z konieczności prowincjonalizmami i szpetnemi wtrętami rusycyzmów. I jest Wilno niepospolicie wdzięcznem polem do pracy w tym kierunku. Napozór nieco szara, zaściankowa i nie błyskotliwa ludność wileńska ma niezwykłe zasoby głębokich uczuć, szlachetnej wrażliwości, kultu dla rzeczy pięknych i wzniosłych. W Wilnie łatwiej niż gdzieindziej osiągnąć tę doskonałą harmonję między sceną a widownią, gdy serca artystów i widzów akordują się w jednym potężnym rytmie.

Niestety, stwierdzić należy, że w sezonie ubiegłym panował całkowity rozdźwięk między teatrem a publicznością, że przeznaczony dla inteligencji Teatr polski pod kierownictwem p. Rychłowskiego skompromitował na całej linji sztukę polską i zraził do siebie liczne grupy ludzi, których obecną niechęć do teatru trudno będzie przezwyciężyć.

Dziwna i smutna zaiste to historja — owe dzieje Teatru Polskiego w sezonie minionym.

Dziwna — bo przecie nikt poza Wilnem nie da wiary faktowi, że p. Rychłowski wystawiał sztuki po 3 zaledwie próbach i że reżyserja polegała li tylko na udzielaniu takich oto wskazówek: „Pan wchodzi tędy, a pani wychodzi tamtędy".

To też podczas przedstawień na scenie panował chaos i dezorjentacja; aktorzy, którzy poprzednio nie mieli czasu nietylko na opracowanie ról, lecz nawet na ich opanowanie pamięciowe, snuli się bezradnie, a cała ich uwaga wytężona była w kierunku budki suflera, którego głos rozbrzmiewał bez mała donośniej, niż słowa mówione ze sceny.

Nieznośne, minutowe pauzy, gdy aktor gorączkowo uczył się swej roli od suflera, ciągłe potykanie się djalogu, pocieszne przekręcanie słów — wszystko razem robiło niezwykle przykre i bolesne wrażenie, bo przecie to sztuka polska tak sromotnie na deskach scenicznych była profanowaną.

Zaznaczyć przytem trzeba, że dyrekcja p. Rychłowskiego powodowana względami oszczędnościowemi uzupełniła zespół aktorski miejsco-

wemi siłami amatorskiemi, które wobec braku reżyserji wnosiły na scenę prócz niedoświadczenia i swą wadliwą wymowę prowincjonalną, co zwłaszcza w Wilnie jest rzeczą niedopuszczalną.

Nie lepiej przedstawiała się w Teatrze Polskim i sprawa dekoracij. Publiczność wileńska w sezonie ubiegłym miała sposobność przyglądania się dekoracjom znanym sobie od lat wielu, a skombinowanym z lichych fabrykatów dobywanych ad hoc ze składu rupieci. Dyrekcja teatru hołdowała widocznie poglądowi, że niema na scenie sytuacji, do której nie możnaby było dobrać dekoracij z zapasu już istniejącego, to też cała twórcza praca w tym kierunku polegała na łataniu dziur. W sztukach wymagających wolnych przestrzeni, lasów i t. p. dyrekcja doskonale dawała sobie radę przez kombinowanie ohydnych kurtyn z „landszaftami", oraz kwiatów i drzew wypożyczanych, a dobrze Wilnianom znanych z kościelnych i świeckich uroczystości.

Jeśli co do dekoracij dyrekcja p. Rychłowskiego przytrzymywała się zasad konserwatyzmu, korzystając prawie wyłącznie z zakurzonych, przedpotopowych zabytków, to w kwestji kostjumów okazała wiele śmiałości i pomysłowości łącząc np. sportowe krawatki z perukami i szminką, wiedeńskie krzesła z poważnemi meblami epoki krynolin, napoleońskie świeczniki z elektrycznemi lampkami niemieckiego wyrobu.

W ten sposób wystawiono w sezonie ubiegłym przeszło 30 sztuk; a każda premjera była wciąż nową i nową krzywdą i niesprawiedliwością wobec artystów, zapał i dobre chęci których szły na marne, którzy w niezdrowej atmosferze pośpiechu i pomysłów spekulacyjnych nie mieli możności tworzenia przemyślanych i odczutych kreacij.

Zaś jednocześnie prawie każda premjera była pokrzywdzeniem i publiczności wileńskiej, bowiem sztuki dobierano według jedynie ważnej dla dyrekcji p. Rychłowskiego zasady, zasady kasowości. Wyłącznie dzięki występom gościnnym L. Solskiego i jego repertuarowi Wilno mogło sobie uprzytomnić, że jednak wielka sztuka istnieje na świecie; przygodna wszakże ta okoliczność w niczem nie zmniejsza winy dyrekcji, która wystawianiem zakazanych sztuczydeł obniżała konsekwentnie smak i poczucie artystyczne Wilnian, a pieprznemi farsami przez kilka miesięcy uniemożliwiała młodzieży szkolnej uczęszczanie do teatru.

Farsą też zakończony został sezon ubiegły, jakby dla przypieczętowania pohańbienia sztuki polskiej w jedynym dramatycznym teatrze Wilna. Nie miejscem dla podniosłych i płodnych przeżyć podczas dni historycznych w momencie odradzania się naszego kraju, nie czynnikiem potę-

gującym żywotność duszy narodowej, lecz środkiem spekulacji, giełdą i targowiskiem był Teatr Polski pod dyrekcją p. Rychłowskiego.

Wszystkie usiłowania oburzonego społeczeństwa zmierzające do naprawy tego stanu rzeczy (Rada Teatralna z ramienia rządu powstała, projekt M. K. K. A. utworzenia Komisji Teatralnej) spełzły na niczem. Owszem, stała się rzecz jeszcze gorsza. Instytucja społeczna, Towarzystwo Popierania Sceny, pod pieczę którego oddał rząd oba teatry wileńskie: Polski i Powszechny, mimo szumnych zapowiedzi w pismach o powołaniu na dyrektora obu teatrów p. Solskiego, ostatecznie uznało za najodpowiedniejszego kandydata na to stanowisko właśnie p. Rychłowskiego.

Dziwić się należy pobłażliwości dla wszelkich grzechów i przewinień p. Rychłowskiego, jaką Towarzystwo Popierania Sceny okazało w tym wypadku.

Jakie zaś będą skutki tej nieopatrznej decyzji zobaczymy w najbilższej przyszłości.

S. C. N.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WILNO

REFERAT KULTURY i SZTUKI

Charakterystyczną cechą każdego nieledwie rządu jest jego, rzecby można, sztywność i zaskorupiałość. Będąc regulatorem najróżnorodniejszych przejawów życia społecznego, tworząc jakgdyby mniej lub więcej stałe łożysko dla zmiennych i płynnych fal, rząd przez to samo staje się czynnikiem konserwatywnym, który naogół z pewną biurokratyczną ospałością reaguje na zjawiska życiowe i z oficjalną rezerwą, z urzędowym chłodem traktuje wszelkie świeże i nowe poczynania jako pozbawione tradycji i powszechnie uznanej marki.

Z tym większym więc naciskiem podnieść należy pracę Departamentu Oświaty Litwy Środkowej i Referatu Kultury i Sztuki przy tym że Departamencie. Zarówno bowiem Departament Oświaty i jego kierownik p. Lichtarowicz, jak i Referat Kultury i Sztuki, na czele którego stoi p. Wierusz-Kowalski nie ulegli zwykłemu szablonowi, przeciwnie ruchliwą, wielostronną i inicjatywy pełną działalnością położyli znaczne zasługi dla kulturalnego rozwoju Litwy Środkowej.

Troszcząc się o los pozostałych szczątków dawnej kultury, Referat Kultury i Sztuki zabiega o uznanie przez rząd Litwy Środkowej dekretu byłej Rady Regencyjnej z listopada 1918 r., dekretu zapewniającego opiekę państwa zabytkom minionej epoki. Departament Oświaty zaopiekował się już ruinami zamku w Miednikach; referent Kultury i Sztuki energicznie poparł podanie do rządu Towarzystwa Miłośników Wilna o wyznaczenie subsydjum na przeprowadzenie badań archeologicznych wieży na Górze Zamkowej i na jej odbudowę. Dzięki temu Towarzystwo subsydjum uzyskało i przystąpiło już do robót z odbudowaniem wieży związanych. Można mieć nadzieję, że wynikiem prac archeologicznych będzie stworzenie planu odbudowy bardziej zgodnego z historycznym charakterem wieży niż projekty p. p. Szyszki-Bohusza i Rostworowskiego, którzy w planach swych powodowali się głównie poczuciem artystycznym.

Z inicjatywy Towarzystwa Naukowego Białoruskiego, spowodowanej wystąpieniem prof. Pigonia, Referat Kultury i Sztuki zorganizował Komisję fachowców dla zbadania sprawy celi Konrada w murach pobazyljańskich.

Referat Kultury i Sztuki powodowany trafnym i śmiałym instynktem społecznym wziął czynny i gorący udział w tworzeniu Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej, jak również dopomógł jej w uzyskaniu zapomogi rządowej, zapewniającej Komisji możność należytego funkcjonowania.

Na dobro Referatu Kultury zapisać też należy zaregestrowanie i współdziałanie w rozwoju szkoły muzycznej, dawniej p. Randau, obecnie p. Wyleżyńskiego, jako też łączne z Referatem Oświaty Pozaszkolnej przyczynienie się do zorganizowania Towarzystwa Miłośników Pieśni.

Dodatnio zaznaczyła się działalność Referatu Kultury i Sztuki i w zakresie spraw teatralnych: jemu to w znacznej mierze zawdzięcza swe istnienie szkoła dramatyczna przy Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej: ostatnio Referat Kultury wystąpił do Departamentu Oświaty z projektem utworzenia specjalnej Komisji teatralnej dla kontrolowania budżetu i poziomu artystycznego teatrów wileńskich.

Niemniej i sztuki plastyczne doznały życzliwej pomocy od Referatu Kultury. Rozumiejąc doniosłe znaczenie dla artystycznego rzemiosła istniejącej średniej szkoły rysunkowej Towarzystwa Artystów Plastyków, Referat współdziałał czynnie w jej rozwoju i ugruntowaniu się. Na uwagę zasługuje również inicjatywa Referatu zmierzająca do ujednostajnienia programu

rysunku w szkołach i do stałej jego kontroli, w związku z tem Referat organizuje nauczycieli rysunku w jedno zrzeszenie.

Zdając sobie sprawę z olbrzymiej roli przemysłu w życiu współczesnem, Referat Kultury i Sztuki poczynił starania, by i w tej dziedzinie zapewnić pierwiastkowi artystycznemu należne mu stanowisko. W tym celu Referat Oświaty Pozaszkolnej i Referat Kultury tworzą przy szkołach powszechnych tak zwane kluby, gdzie dzieci i młodzież uczą się introligatorstwa, szewstwa, stolarstwa, slöjdu papierowego, zabawkarstwa, rysunku i rzeźby. Dla przyszłych nauczycieli w szkołach zawodowych zakłada się specjalne kursy instruktorskie. Dla udoskonalenia rzemiosł na prowincji utworzone zostały kursy w Oszmianie (zdobnictwo, organizowanie teatrów ludowych, ludoznawstwo i zabawkarstwo) i w Święcianach (ludoznawstwo i tkactwo). W Nowej Wilejce zaś, wychodząc z tych samych założeń jak niemniej dla dostarczenia pracy zdemobilizowanym żołnierzom, utworzono warsztaty szkolne: stolarskie, ślusarskie, tokarskie i kowalskie. Wreszcie przy Departamencie Oświaty zapoczątkowana została pracownia doświadczalna pomocy naukowych, której wyroby stać się mogą podwaliną przyszłego Muzeum Szkolnego.

Z powyższego krótkiego zarysu jasnym się staje charakter pracy Referatu Kultury i Sztuki: cechuje go zaufanie i wiara w żywotność własnego społeczeństwa, szybka i skuteczna pomoc dla każdej płodnej inicjatywy ogólnej, koleżeńskie współdziałanie z instytucjami pożytek publiczny mającemi na celu.

Referat Kultury i Sztuki nie zastygł nieruchomo za papierowym parawanem, ale coraz głębiej i mocniej wrasta w sam miąższ życia.

S. S.

TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW WILNA

Twórcza inicjatywa szczupłego grona ludzi (F. Ruszczyc, J. Bułhak, M. Brensztejn i W. Studnicki), miłujących czynnie piękno, przeszłość i kulturę Wilna, stworzyło Towarzystwo z siłą, rzecby można, żywiołową, jako potrzebę odczuwaną głęboko w społeczeństwie wileńskiem. Na zebranie organizacyjne zwołane w dniu 15 czerwca 1919 r. do udekorowanej odświętnie auli kolumnowej Uniwersytetu (wówczas jeszcze nie zmartwychwstałego) zjawiło się 155 osób — wśród nich oswobodziciele Wilna: gen. Rydz-Śmigły i pułk. Belina-Prażmowski. Na zebraniu tem, odbytem w nastroju podniośle - uroczystym, przyjęto jednogłośnie przedstawiony przez organizatorów statut i wyłoniono pierwszy zarząd. Statut ten w swej części podstawowej zakreślił Towarzystwu rozległe a górne szlaki twórczości i pracy: „badanie i ochronę zabytków wileńskich, szerzenie zamiłowania do badania przeszłości Wilna i poszanowania dawnych zabytków,—czuwanie nad rozwojem miasta pod względem artystycznym i zdrowotnym, wogóle wyzyskanie warunków Wilna i dostosowanie jego rozwoju do jego charakteru i tradycji, stała dbałość i przyczynianie się do usuwania wszelkiego rodzaju obcych miastu i społeczeństwu naleciałości i, wreszcie, obudzenie ruchu turystycznego do Wilna, a w mieście ruchu artystycznego i umysłowego".

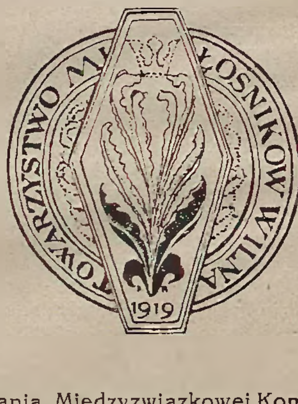
Do realizacji tego programu, tak charakterystycznego dla żywotności kultury polskiej na kresach, — realizacji w codziennej żmudnej pracy przystąpił zarząd z prof. F. Ruszczycem jako prezesem i pułk. A. Tupalskim jako wice-prezesem na czele. — Znajdując poparcie w Zarządzie Cywilnym Z. W., — mniejsze natomiast zrozumienie w ówczesnym zarządzie miasta, — Zarząd T-wa w przeciągu kilku zaledwie miesięcy wykonał cały szereg prac fundamentalnych, które dziś już wsiąkły w życie i stały się niezniszczalną cząścią dorobku kulturalnego Wilna. Do najważniejszych zaliczyć trzeba: opracowanie dla Rady Miejskiej zmian w dotychczasowych nazwach ulic wileńskich, wznowienie dawnego herbu Wilna (święty Krzysztof), akcję w sprawie usunięcia szpecących miasto szyldów przez wprowadzenie odnośnego podatku, — zorganizowanie kursu dla oprowadzających po Wilnie (z cyklem pierwszorzędnych odczytów), — wydanie „Przewodnika po Wilnie" Wacława Studnickiego, zabezpieczenie baszty na Górze Zamkowej od zakusów Zarządu Miejskiego urządzenia w niej czatowni strażackiej, — udział w pracy nad konserwacją lochów na Bakszcie, — i wiele innych pomniejszych, ale nie mniej pożytecznych poczynań.

Pracę tę przerwał najazd bolszewicki

w lipcu 1920 r. — nie zdołał on jednak jej stłumić. Gdy już wszyscy prawie członkowie Zarządu T-wa powrócili z przymusowej ewakuacji, a życie coraz to natarczywiej dopominało się o opiekę kulturalną nad skarbami przeszłości i pędem do przyszłości, — wznowienie działalności T-wa stało się aktualną, palącą koniecznością. Na zebraniu ogólnem, zwołanem przez dotychczasowy Zarząd z nowo-wybranym wice-prezesem prof. J. Kłosem na czele, w dniu 12-go maja b. r. do tej samej Auli Kolumnowej Uniwersytetu, na które stawiło się z górą 100 osób, — postanowiono podnieść intensywność prac T-wa przez wciągnięcie do czynnej współpracy jaknajliczniejszego grona członków i powołano 4 komisje, jako organy doradcze Zarządu: Komisję opieki nad zabytkami (przewodniczący dr. Wł. Zahorski), — regulacji miasta (przew. prof. J. Kłos), — wycieczkowo-turystyczną (przew. p. Wacław Studnicki)—i opieki nad cmentarzami (przew. ks. kan. J. Ellert). Prócz tego postanowiono odbywać zebrania miesięczne wszystkich członków T-wa w celu zaznajamiania ich z pracami bieżącemi i ideologją T-wa, — z odczytami lub referatami na tematy związane z zadaniami T-wa. — Na zebraniu czerwcowem prof. Kłos wygłosił odczyt „O szpeceniu miast“ ilustrowany przezroczami z specjalnem uwzględnieniem Wilna. Zebrania te uległy przerwie podczas miesięcy letnich, — od października zaś odbywać się będą w pierwszą środę każdego miesiąca.

Od maja r. b. potoczyła się znowu wartko praca w Zarządzie i Komisjach. — Zwłaszcza szerokie pole działalności otworzyło się przed T-wem dzięki gorącemu poparciu jego zamierzeń przez władze państwowe i obecne miejskie, odnoszące się przychylnie i z pełnem zrozumieniem do jego prac i usiłowań. — Udział w Komisjach i naradach organów państwowych i miejskich, opinjowanie w sprawach artystycznych i zabytkowych, — praca inwentaryzacyjna i konserwatorska oraz prace przygotowawcze do ustalenia programu planu regulacyjnego miasta wypełniły posiedzenia Zarządu i Komisji. Obecnie T-wo m. i. prowadzi poszukiwania „celi Konrada“ u Bazyljanów, oraz z planami pomiarowemi całego gmachu — przystępuje do faktycznej konserwacji baszty i ruin na Górze Zamkowej z zapomogi udzielonej na ten cel przez Departament Oświaty,—przyjęło i oprowadziło po mieście cały szereg wycieczek przybywających z różnych dzielnic Polski, — nie wymieniając zakrojonych na szerszą skalę zamierzeń, które jeszcze w czyn się przyoblec nie mogły. Zakres pracy tej, tak doniosłej dla kultury Wilna, rośnie z dniem każdym, — a ogromowi temu podołać będzie mogło T-wo jedynie przez jaknajliczniejszy i najczynniejszy udział swych członków, — przez pracę istotną, realną, która mozolnie lecz wytrwale bezkształtną bryłę zamienia w wyraz piękna duchowego.

J. K.



MIĘDZYZWIĄZKOWA KOMISJA KULTURALNO-ARTYSTYCZNA

W maju bieżącego roku z inicjatywy Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków zawiązała się Międzyzwiązkowa Komisja Kulturalno-Artystyczna, której niewątpliwie sądzonem jest odegrać dominującą rolę w życiu artystycznem Wilna, jako organizacji reprezentującej potęgę kilkudziesięciu (46) związków i zrzeszeń zawodowych.

Zadania Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej są jasne i oczywiste.

M. K. K. A. ma budzić i kultywować w szerokich warstwach częstokroć nieuświadomione lub przytłumione zamiłowania estetyczne, pozostając w ciągłym i stałym kontakcie z oddzielnemi związkami, pomagać im w ich poczynaniach artystycznych, służyć fachową radą i wskazówką przy organizowaniu przez pojedyńcze zrzeszenia przedsiębiorstw artystycznych.

M. K. K. A. dbać będzie o podniesienie

poziomu artystycznego rzemiosł, jak również w miarę możności o estetyczny wygląd samego miasta.

M. K. K. A. ma na celu uprzystępnienie swym członkom uczęszczania do teatrów, na koncerty i wystawy, a to przez uzyskiwanie zniżkowych lub nawet bezpłatnych biletów. M. K. K. A. na własną rękę organizuje wszelkiego rodzaju przedstawienia o nienagannej wartości artystycznej, urządza odczyty ogólnokształcące, dla dzieci związkowców zainicjowała już wieczory bajek. Samo przez się rozumie, że z tego wszystkiego członkowie M. K. K. A. korzystają bezpłatnie lub za bardzo przystępną cenę.

Jednem słowem M. K. K. A. dąży do wytworzenia nowego typu słuchacza i widza, zarazem dzięki bezpośredniemu stykaniu się z najliczniejszą warstwą ludności wileńskiej natychmiast odczuwa naradzające się potrzeby estetyczne, którym też niezwłocznie zadość czyni.

Prócz tego M. K. K. A. zwraca baczną uwagę na ewentualność istnienia ukrytych a samorodnych talentów, którym ma okazywać poparcie przy pomocy środków z przedsiębiorstw artystycznych osiągniętych.

Wobec rozległości i różnorodności swych zadań M. K. K. A. tworzy specjalne sekcje z fachowców złożone, a więc sekcję muzyczną, teatralną, artystyczną, odczytową i literacko-prasową.

M. K. K. A., której powstanie i pierwszy okres pracy przypadły na miesiące letnie, na sezon ogórkowy, mimo to zdążyła się już dodatnio zaznaczyć w życiu wileńskiem, w znacznym stopniu jest to zasługa pierwszego energicznego kierownika Komisji p. Bolesława Eustachiewicza.

Staraniem M. K. K. A. odbyły się występy p. Szymanowskiej i p. Melcera, oraz koncerty Polskiej Kapeli Ludowej pod dyrekcją p. Kazury, z koncertów tych jeden był zupełnie bezpłatny dla żołnierzy, na drugi udzielono bardzo znaczną ilość biletów darmowych.

Dzięki również zabiegom M. K. K. A. w miesiącu przyszłym przybywa do Wilna wystawa obrazów z Warszawy, wystawa zawierająca kilkaset eksponatów. Wreszcie, we wrześniu założyła swoją Szkołę Dramatyczną o programie zbliżonym do szkół warszawskich powołując na jej kierownika p. A. Millera.

Dziś, gdy dzięki poparciu Referatu Kultury i Sztuki oraz przychylnemu stanowisku Dyrektora Departamentu Spraw Wewnętrznych pana Piwockiego, M. K. K. A. zyskała obszerny i dogodny lokal można mieć niepłonną nadzieję, że intensywność pracy Komisji jeszcze bardziej się wzmoże, a działalność jej zatoczy szerokie kręgi.

WYSTAWA SZKOŁY RYSUNKOWEJ W. T. A. P.

Wilno posiada dwie uczelnie sztuk plastycznych: Wydział sztuk pięknych przy uniwersytecie Stefana Batorego i średnią szkołę rysunkową Wileńskiego Towarzystwa Artystów-Plastyków. Z tych dwóch uczelni jedynie ostatnia zdobyła się na wystawę sprawozdawczą—po czterech zaledwie miesiącach swej egzystencji.

Szkoła rysunkowa, nie posiadająca wówczas odpowiedniego lokalu, borykająca się przy szczupłych zasobach materjalnych z brakiem najniezbędniejszych pomocy naukowych, wystawiła mimo to do kilkuset umiejętnie zgrupowanych prac i wykazała, że odrazu została opartą na silnych i trwałych fundamentach.

Średnia szkoła rysunkowa jest pierwszym konkretnym przejawem akcji wszczętej przez W. T. A. P., a mającej na celu walkę z dyletantyzmem w sztuce czystej i stosowanej przez zaszczepienie uczniom gruntownej wiedzy—teoretycznej i praktycznej w dziedzinie sztuk plastycznych.

Wystawione prace z zakresu rysunku (węglem), malarstwa (olejne, nature — morte, blanc-noir, akwarela i pastel), grafiki, ornamentyki stosowanej, rzeźby (kopje rzeźb antycznych) oraz architektury (motywy klasyczne) dały nader chlubne świadectwo o umiejętnościach kierowników szkoły z art. malarzem L. Śleńdzińskim na czele, o rygorze w metodzie i rzeczowej znajomości systemu nauczania.

Czteromiesięcznej pracy wystarczyło, by z analfabetów, nie umiejących prawie węgla w ręku utrzymać, urobić materjał poważny i obiecujący, zdający sobie sprawę z całej doniosłości pierwszych kroków skierowanych ku rozwiązaniu trudnego zagadnienia opanowania formy.

Prace wystawiono w porządku chronologicznym dla naocznego pokazania rozwoju danego ucznia; kilku z wychowańców

szkoły okazało zdolności wręcz niepospolite zwłaszcza w zakresie głów z żywego modela (olejne blanc-noir).

W bieżącym roku szkolnym W. T. A. P., realizując dalej swój program, rozszerza zakres swej działalności na polu wychowania artystycznego przez założenie przy szkole działu wyrobów drzewnych, ceramiki, introligatorstwa i odlewów gipsowych, zamierza w najbliższej przyszłości założyć filję szkoły w Oszmianie.

Energja, umiejętność i zapał kierowników szkoły stanowią rękojmię, że szkoła da szereg poważnych i świadomych pracowników w dziedzinie sztuki plastycznej, którzy stać się mogą ośrodkami ruchu, mającego na celu uczynienia z sztuki, dziś jeszcze odświętnej i oderwanej od życia, pokarmu codziennego dla całej ludności kraju.

C.

MUZYKA

Podstawą życia muzycznego w sezonie letnim była działalność dwóch placówek artystycznych: Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej i Wileńskiej Orkiestry Symfonicznej.

Staraniem M. K. K. A. odbył się szereg koncertów pierwszorzędnej wartości artystycznej, mianowicie: znakomitej śpiewaczki — p. Szymanowskiej i słynnego pianisty p. Melcera oraz występy Polskiej Kapeli Ludowej pod dyrekcją p. Kazury.

Pierwszy koncert p. Szymanowskiej i Melcera obejmował twórczość polską od Chopina poprzez Moniuszkę i Żeleńskiego do Różyckiego i K. Szymanowskiego; na program drugiego złożyły się dzieła muzyki obcej od wieku XVI-go do czasów ostatnich, tak, że koncert stał się pobieżnym przeglądem muzyki wokalnej i fortepianowej czterech ubiegłych stuleci.

Dwukrotne produkcje Polskiej Kapeli Ludowej były również pouczającym przykładem precyzyjnego wykonania. Nic dziwnego — Polska Kapela Ludowa rekrutuje się wyłącznie ze śpiewaków wykwalifikowanych i tworzy zespół artystyczny pod rządową egidą, co pozwala mu poświęcać się poważnym studjom w swoim zakresie. To też wyniki pracy tego wyśmienitego chóru i jego utalentowanego dyrektora są wspaniałe: czystość intonacji, rytmika, cieniowanie i wogóle wyraz wykonywanych utworów stoją na poziomie zespołów europejskich. Polska Kapela Ludowa uprawia przeważnie repertuar ludowy. Z tych tedy względów działalność Polskiej Kapeli Ludowej ma ogromne znaczenie dla propagandy kultury artystycznej.

Z tego samego punktu widzenia na baczną uwagę zasługuje jeden z miejscowych zespołów muzycznych — istniejąca od lat 10-ciu Wileńska Orkiestra Symfoniczna. W ciągu sezonu letniego orkiestra ta występowała w ogrodzie Bernardyńskim pod dyrekcją p. Adama Wyleżyńskiego. Repertuar dzielił się na popularny i symfoniczny. Czwartkowe koncerty symfoniczne, poświęcone utworom poważniejszym, zawierały następujące dzieła wybitne: Beethowena — symfonję № 3, 5 i 7, Czajkowskiego—№ 4, Dworzaka „Z Nowego świata“, Noskowskiego „Step”, Stojowskiego „Suitę“, Rimskiego-Korsakowa „Szecherezadę”, „Caprice espagnol“, Liszta „Les Preludes”, „Orpheus“, pozatem uwzględniono twórczość Moniuszki (uwertury, wyjątki z oper) słowem starano się o ile możności spopularyzować wśród szerokich warstw podstawowe dzieła literatury symfonicznej. Ogółem Wileńska Orkiestra Symfoniczna dała około 40 koncertów.

Wobec tego, iż działalność Orkiestry w zupełności zasługuje na uznanie, a sam jej byt, jako instytucji, powstałej dzięki inicjatywie prywatnej, częstokroć bywa narażony, należałoby pomyśleć o zapewnieniu temu zespołowi odpowiednich warunków egzystencji i pracy i wyzyskać go do wykonywania bardziej złożonych dzieł naszej i obcej literatury muzycznej.

POEZJA

Przyznać należy, iż wstrząśnienia i przeżycia lat ostatnich, które nadmiernie pobudziły energję twórczości i nadały kompletnie odrębny i określony kierunek literaturze polskiej i europejskiej, słabem jeno echem odbiły się w Wilnie. Wielki siew nieoczekiwanych wrażeń i spełnionych nadziei, rzucany ręką wichru, przewalającego granitowe, zda się, karty historji, wydał na glebie wileńskiej skąpe żniwo

w postaci pięciu tomików naturalnie poezji. W ciągu paru lat ubiegłych w Wilnie ukazały się następujące wydawnictwa: M. Salmonowiczówna, „Bajka o sonacie", H. Zawadzka „Śniegi Wiosenne", W. Niedziałkowska - Dobaczewska „Na chwałę Słońca", S. Wierzyński „Śmietnik" i J. Wirski—„Żizń za caria".

Wszystkie powyższe utory, z wyjątkiem może „Żizń za Caria" p. Wirskiego, noszą charakter wybitnie i archaicznie liryczny. Dziwnem to jest i niewytłómaczalnem, że w chwili, gdy w całej Polsce grzmią spiżowemi gardłami potężne, przepięknie realne, aryjskie, utwory, kiedy wytworny passeizm, bezpodstawnie drapujący się kuglarskim płaszczem futurystów, pieści i oczarowuje czytelnika przedziwnie kunsztownym i dobranym rytmem, w Wilnie kwitną nadal nader smutne dumki o paziach i nieodzownych królewnach i inne tym podobne arcydzieła, przenoszące nas w epokę Lenartowicza, a nawet Bohdana Zaleskiego. Utwór p. Wirskiego jest już czemś, pretendującem na epos, a raczej zamachem na epopeję, mającem tę jedyną zaletę, iż wnosi element czegoś bardziej współczesnego, wszelako forma wspomnianego utworu pozostawia znacznie więcej do życzenia niż pozostałe cztery dziełka.

Sn.

WARSZAWA.

WYSTAWA „SZTYCH ANGIELSKI"

Wystawy Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości mają zasłużoną sławę. Są one przypomnieniem zaiste błękitnokrwistej kultury dawnej Polski

Jako otoczenie — kamienica Baryczków przez nieprzeparty urok stylu podnosi wrażenie pięknie dobieranych okazów.

Pałace i dwory polskie przechowują w ukryciu nieznane skarby sztuki. Tow. Opieki nad zabytkami raz po raz daje możność ich poznania. Taką była wystawa, poświęcona Litwie i Rusi: zgromadziła nieprzebrane bogactwo pasów słuckich, bitych tęczą, pamiątki ceramiki, introligatorstwa i grafiki na Litwie.

Mieliśmy możność rozkoszowania się mistrzowskiemi dziełami Lampich i Grassich na wystawie portretów polskich.

Wystawa Sztychów angielskich jest prawdziwie piękna. To też spełnia umiejętnie zadanie propagandy, zamieniając wersalskie ukłony z najobojętniejszymi z aljantów.

Wystawa ta wykazała, jakie zdumiewające bogactwa rozproszone są po dworach szlacheckich i magnackich.

Są tu przepiękne okazy.

Portrety stylowe, a nadewszystko rodzajowe obrazki, prześwietlone są miękkością, poezją i wdziękiem. Szczególnie zaciekawia humorystyczny realizm, z jakim są ryte zwierzęta. Technika zabarwiania sztychów na płycie — jest niezrównaną.

W dziale karykatur Dickensenowskich i Schaekspear'owskich uderza charakter naprawdę szopkowy.

Nieraz wibrująca plastyka rytownicza przytłumiona jest jaskrawością emaljową barw. Piękne są szlachetne czarno-białe sztychy.

Mimowoli nasuwa się porównanie z wystawą polskiej grafiki, odbywającej niedawno podróż okrężną po Europie. Porównanie, jeśli może być mowa o takiem — przypada na korzyść czasów minionych, jakkolwiek z przyjemnością patrzy się na Pankiewicza, Wyczółkowskiego i Skoczylasa.

Grafika wzbudza obecnie żywe zainteresowanie artystów. Autor obszernego katalogu do wystawy graficznej, urządzonej przez wydział propagandy przy kasie ministrów, p. Zrębowicz, uważa sztukę czarno-białą za ostoję przeciwko nowatorskim popędom analfabetów—jako zdecydowaną mistrzynię formy w całem tego słowa znaczeniu.

J. Oryńżyna.

BUDOWNICTWO WARSZAWSKIE

Gdy w odrodzonej Polsce zaczęto myśleć o budownictwie, to okazało się, że ciągły spadek waluty i z zawrotną szybkością wzrastające ceny spowodowały brak wszelkich podstaw do kalkulacji i tem odstraszyły największych śmiałków od budowania.

Jedynie rząd mógł i musiał budować. Otrzymawszy w spadku szereg gmachów państwowych zniszczonych do ostatecz-

ności i skupiwszy w stolicy ogromne rzesze urzędników, rząd począł myśleć o rozlokowaniu swych licznych biur ministerjalnych. W tym czasie powstała „Okręgowa Dyrekcja Robót Publicznych m. st. Warszawy"; zadanie tej instytucji—doprowadzić gmachy państwowe do stanu używalności i należytego wyglądu.

Los tak szczęśliwie zrządził, że kierownictwo nad wszystkiemi robotami budowlanemi Dyrekcja powierzyła prof. Lalewiczowi. Kilka więc pierwszorzędnych gmachów zdołano uratować przez chwilowe przerwanie robót i skierowanie pracy na prawidłową drogę. Nastrój profesora i kilku młodych architektów, jego współpracowników, w zupełności odpowiadał charakterowi architektury gmachów, objętych programem przebudowy.

Przeważnie jest to klasycyzm warszawski z lat 1815—1825.

Przebudowa polegała na zastosowaniu wnętrz gmachów do wymagań biurowych, z zachowaniem wszystkiego co ma wartość artystyczną lub zabytkową. Z wewnętrznej architektury dawnych czasów pozostało bardzo mało, gdyż gmachy te kilkakrotnie były przerabiane przez Rosjan.

Fasady, zachowane przeważnie dobrze, odnowiono i doprowadzono do dawnego wyglądu. To, co zrobiono na ul. Rymarskiej i w byłym Pałacu Namiestnikowskim (i co się nie da ująć w kilku słowach), świadczy, jak poważnie i szeroko zrozumiano zadanie.

Dopiero teraz, gdy usunięto prowincjonalny sentyment w postaci sztachetek, drzewek i klombików, można ogarnąć okiem całość gmachu dawnej Komisji Skarbowej i ocenić jego szczegóły.

Obecnie powracają do życia najpiękniejsze gmachy Warszawy i dziwnem się wydaje, jak mogło trwać tyloletnie partactwo, wobec otaczających tak pięknych i żywych okazów.

Zabłysnął, wprawdzie, Marconi (gmach Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego i Hotel Europejski). Ale dla zaćmienia Hotelu Europejskiego spłodzono Hotel Bristol, Filharmonję i t d.

Duch Corazziego, Aignera, Kubickiego odradza się. Dzieła ich dzięki swej prostocie i regularności kształtów, spokojowi i mocy rozszerzają coraz więcej kręgi swego panowania i coraz bardziej przekonywująco przemawiają do starganych nerwów społeczeństwa.

Na pierwsze miejsce wysuwają się takie gmachy, jak dawny Bank Państwa, była Komisja Skarbowa; na placu Teatralnym—Teatr Wielki, Kościół Kanoniczek o kolumnach jońskich wyjątkowych proporcij, b. Pałac Namiestnikowski (sala balowa), Kościół Bernardynów i t. d.

Koło tych gmachów trwają roboty, o tych gmachach mówi się, kontakt z przeszłością jakgdyby nawiązany, — tradycje wielkiej architektury odradzają się,—teraz potrzeba tylko dobrej szkoły, aby powstała dobra architektura.

I dlatego oczy wszystkich zwrócone są na nasz wydział architektury przy Politechnice. Po okresie chałupnictwa przebłyski obecnego nastroju wśród młodzieży i jej kierowników świadczą że z teraźniejszych wysiłków, często srodze koślawych, wyłoni się ogólny kierunek, niby wspólna wielka szkoła, nadająca charakter całemu okresowi budownictwa, jak to bywało za dawnych dobrych czasów

Jako dowód zdecydowanego zwrotu w architekturze służą ostatnie konkursy architektoniczne. Wśród tych prac najwięcej charakterystycznemi są prace arch. Przybylskiego. Zacząwszy od teatrzyku przy ul. Jasnej, bardzo niejednolitego co do wartości artystycznej i sympatycznego, lecz niedociągniętego Teatru Polskiego, p. Przybylski w swych ostatnich projektach wszedł mocno na jasną i prostą drogę; jego ostatni projekt na konkurs gmachu dla Minister. Rob. Publ. rozwiązany może zbyt rozrzutnie, jak na gmach biurowy dla Ministerjum, posiada jednak wszystkie cechy wielkiej architektury.

Na czoło wszystkich gmachów co do wartości i rozmiarów przebudowy wysuwają się gmachy przy ul Rymarskiej i b. Pałac Namiestnikowski. Roboty przy tych gmachach już są na ukończeniu, a ponieważ te budowle pochłonęły najwięcej wysiłku twórczego, wymagają więc szczegółowego omówienia, popartego ilustracjami.

Do budownictwa rządowego z czasem przyłączyło się i prywatne. Dominujące miejsce zajmuje przebudowa starożytnego domu p. Kościelskiego przy ul. Św. Jańskiej pod kierownictwem arch. Wojciechowskiego.

Roboty są prowadzone nadzwyczaj kosztownie i sumiennie.

Przebudowy dokonane w bankach i różnych teatrzykach nie przedstawiają wartości artystycznej.

W tym roku powstało T-wo Akcyjne „Teatry Stołeczne" i obiecuje Warszawie na sezon zimowy aż trzy teatry, przebudowane od podstaw. Roboty w toku, więc mówić o nich przedwcześnie.

Jan Dąbrowski.

Z ŻYCIA TEATRU

Wskutek niechlujstwa (tak, niestety) jednego z „kurortów" naszych zmarł w sile wieku aktor dużej miary, aktor nawskroś nowoczesny—Bończa-Stępiński.

Nie używam tu umyślnie dla niego żadnych utartych superlatywów: Bończa nie był jednym z naszych największych, najsławniejszych. W stosunku do talentu popularność jego była dość skromna. Tłumów on nie porywał. Był za to ulubieńcem rzeczywistych znawców sztuki aktorskiej, był wykwintnym, subtelnym cyzelerem typów i charakterów — artystą stonowanym, świadomym celów i środków.

Trudno powiedzieć o Bończy że był intelektualistą. Wybitnie inteligentny, nie należał on jednak do tych „mądrych" artystów, u których myśl bierze górę nad uczuciem, robota świadoma nad intuicją. U Bończy oba te czynniki łączyły się w sposób zgoła niezwykły: przygotowywał rolę mózgiem, grał ją sercem, natchnieniem.

Mając prezencję nieosobliwą: wzrost mniej niż średni, maskę nieładną, a bardzo indywidualną, Bończa unikał ról, w których t. zw. „warunki" są momentem mniej lub więcej decydującym. Często poprzestawał na rolach drugorzędnych i epizodach. Ale każdą odtwarzaną postać umiał tak przedstawić plastycznie, że czynił ją ciekawą i widoczną.

Bończa nie miał ani jednej roli słabej. Z rólek, pogardzonych przez innych artystów, tworzył niekiedy pierwszorzędne kreacje. Celował zwłaszcza w odtwarzaniu postaci Ibsenowskich; niemniejsze pole do popisu dawał mu Shaw. Z pisarzy polskich—stał najbliżej najmłodszych, umiejąc własną inwencją ratować ich braki. Zupełnie słaba sztuka Kiedrzyńskiego: „Oczy księżniczki Fatmy", zawdzięczała swe powodzenie w Warszawie wyłącznie „przyjacielowi domu", stworzonemu przez Bończę-Stępińskiego. Jego również reżyserja i udział aktorski umożliwiły wystawienie „Willi nad morzem" Grabińskiego.

Bruno Winawer miał w Bończy niezrównanego wyraziciela swych inwencji. Jeśli „Księga Hioba" jest bardzo dobrą sztuką, to stała się jeszcze dwa razy lepszą, dzięki temu, że bohater jej był jak stworzony dla Bończy i aktor ten czuł się w niej doskonale.

Twórca i odtwórca zbratali się tu, zrozumieli wzajemnie i uzupełnili. Nic też dziwnego, że żyli z sobą i poza teatrem w serdecznej przyjaźni, a Winawer należy dziś w Warszawie do ludzi, najgłębiej odczuwających poniesioną przez sztukę naszą stratę.

— Jestem — mówił mi w tych dniach — poprostu wykolejony. Złożyłem właśnie Ordyńskiemu nową komedję, w której główną rolę zgóry przeznaczyłem dla Bończy. Kto teraz ją zagra? — pojęcia nie mam.

Wspomniany tu Ordyński—to człowiek, intrygujący obecnie całą artystyczną Warszawę. Staje on na czele dwu nowo powstających teatrów tworzonych przez pana Hellera, b. dzierżawcę Teatru Lwowskiego i pierwszorzędnego znawcę „interesu" teatralnego. P. Ordyński ma przeszłość niezwykłą i mogącą istotnie budzić zaciekawienie: co jeszcze w życiu zrobi?

Po skończeniu uniwersytetu, był jakiś czas we Lwowie gimnazjalnym profesorem literatury. Nagle porzucił to zajęcie i znikł. Po pewnym czasie wypływa, jako jeden z reżyserów teatru Reinhardta w Berlinie. Pracuje tu parę lat, uczy się, bogaci swe doświadczenie, by niespodzianie znów zniknąć. Aż raptem podczas wojny dowiadujemy się, że jest reżyserem najsensacyjniejszych filmów w Ameryce.

Ordyński—to par excellence nowy człowiek. Nowy człowiek zwłaszcza w sztuce polskiej. Tylko — dodajmy odrazu — od powojennych „nowych ludzi" w cudzysłowie zasadniczo różni go duża europejska kultura. W każdym razie jest to człowiek interesu, który służenie Sztuce nie będzie pojmował, jako walkę z wiatrakami. Sztuka ma, oczywiście, swoje wymagania. Ale ma też swoje wymagania i „interes" teatralny, który liczyć się musi z rynkiem, z popytem, z publicznością.

A kultura naszej publiczności, jej gusty, jej żądania—jak w całej Europie—zwulga-

ryzowały się w latach wojny. Paradyz zeszedł na parter i sztuk łamanych żąda od „kapłanów Sztuki".

Jak z tem walczyć?.. Czy można wogóle walczyć z podobnem zjawiskiem?

Zdawałoby się, że artyście nie pozostaje nic innego, jak iść precz, albo poddać się, przystosować, obniżyć lot w nadziei, że te nuworysze z czasem ucywilizują się same, a wtedy będzie można znów rozwinąć skrzydła. I rzeczywiście, wszędzie, nietylko u nas, widzimy pewną rezygnację artysty. Przynaglony głodem lub zazdroszcząc dobrych zarobków gminowi, nie przebierającemu w środkach zdobywania fortuny, artysta — jak mówią Rosjanie — „idzie na spotkanie" tłumowi, daje mu to, czego chamstwo żąda.

Inaczej Ordyński.

On również o walce daremnej z chamem nie myśli, ale i poddać się nie chce.

Żądacie — powiada — rzeczy jaknajlżejszych? Dobrze. Ale wykonane będą tak, jak ja uważam, że wykonane być powinny.

I oto Warszawę zelektryzowała wiadomość, że Ordyński szykuje „Piękną Helenę", a w tej dawno już na operetkę przerobionej operze-buf mistrza Offenbacha, w tej tradycyjnie zwulgaryzowanej świetnej satyrze, ukażą się takie siły, jak Gruszczyński w roli Parysa, Kazimierz Kamiński — w roli Menelausa i t. p. Kalchasa ma też pono odtworzyć jeden z najpoważniejszych artystów dramatycznych.

Eksperyment ogromnie ciekawy. Kto wie, czy Ordyński nie znalazł jedynej drogi wyjścia z sytuacji obecnej, często doprowadzającej do rozpaczy ludzi, kochających sztukę, a zmuszonych żyć nią i służyć zbogaconemu motłochowi.

Benedykt Hertz.

Wielkie zainteresowanie w życiu teatralnem Warszawy budzą aż 3 naraz powstające teatry Ordyńskiego. Jest to przedsiębiorstwo z iście amerykańskim rozmachem traktowane: teatry hurtowe. Przy ul. Karowej mają powstać w jednym gmachu teatr o repertuarze w wielkim stylu — (poczynając od Ajschylosa i Sofokla, a kończąc na poetach współczesnych), i teatr kameralny, o charakterze eksperymentalnym, o wyszukanie współczesnym kierunku. Reżyserja w ręku Ordyńskiego, Solskiego i innych Mają być zaangażowane najwybitniejsze siły.

Deficyty teatrów „wielkiego poziomu" będzie pokrywać przewidująco organizowana operetka „Marywil" przy ul. Bielańskiej.

Warszawa jest miastem teatromanów Jednakże pomimo pierwszorzędnych sił aktorskich, nie umiano się dotąd zdobyć na żaden kierunek artystyczny. Szwankuje reżyserja stereotypowa i małomieszczański repertuar.

Należy życzyć teatrom powstającym o takim amerykańskim zakresie, ażeby potrafiły dać nowe emocje w tym kierunku

J. Orynżyna.

CZĘSTOCHOWA

WYSTAWA PRZEMYSŁU LUDOWEGO

Ruina wielkiego przemysłu spowodowała chwilowe zmartwychwstanie prymitywnego przemysłu ludowego. Rzecz prosta, że powstający przemysł zwali z nóg zmartwychwstańca chwili. A sieją len gwałtownie, wyciągają przedpotopowe kołowrotki, z braku blaszanych garnków powracają do garncarstwa.

Wraz z przemysłem ludowym powstaje samorodne odwieczne zdobnictwo, wraz z motywami tak nieledwie starymi, tak dziedzicznymi, jak kształty liści i kwiatów u drzew.

Należy pochwycić to późne kwitnięcie powtórnej wiosny, ażeby nie dać zaniknąć naszemu zdobnictwu.

Jedną z prób podtrzymania przemysłu ludowego jest wystawa w Częstochowie. Organizuje ją Tow. popierania przemysłu ludowego w Warszawie.

Zbiory muzealne i okazy etnograficzne żywego przemysłu przeważają z dziedziny tkactwa, koszykarstwa i garncarstwa. Mamy tam trochę koronek i zabawek. Wystawione są również wszystkie używane do tych przemysłów narzędzia. Czynne są warsztaty tkackie i koszykarskie.

Bardzo trafną była myśl urządzenia wystawy w sercu pielgrzymek, w Częstochowie.

Z końcem września wystawa przenosi się do Warzawy. *J. Orynżyna.*

Sprawozdania z wystaw w Warszawie, Poznaniu, Krakowie i Lwowie z braku miejsca odkładamy do następnego numeru.